0-315-03636-2

National Library of Canada | Bibliothèque nationale du Canada

Canadian Theses Division | Division des thèses canadiennes

Ottawa, Canada
K1A 0N4

51531

UNIVERSITY OF ALBERTA
APR 27 1981
FACULTY OF GRADUATE

PERMISSION TO MICROFILM — AUTORISATION DE MICROFILMER

• Please print or type — Écrire en lettres moulées ou dactylographier

Full Name of Author — Nom complet de l'auteur

Juan Carlos Lértora

Date of Birth — Date de naissance
August 16, 1946

Country of Birth — Lieu de naissance
Chile

Permanent Address — Résidence fixe
Los Almendros 1398 , Los Andes, Chile

Title of Thesis — Titre de la thèse
Tipología de la narración. Fragmentos de Apocalipsis, de Gonzalo Torrente Ballester

University — Université
University of Alberta

Degree for which thesis was presented — Grade pour lequel cette thèse fut présentée
Doctorate

Year this degree conferred — Année d'obtention de ce grade
1981

Name of Supervisor — Nom du directeur de thèse
Danièlle Musacchio

Permission is hereby granted to the NATIONAL LIBRARY OF CANADA to microfilm this thesis and to lend or sell copies of the film.

The author reserves other publication rights, and neither the thesis nor extensive extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's written permission.

L'autorisation est, par la présente, accordée à la BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DU CANADA de microfilmer cette thèse et de prêter ou de vendre des exemplaires du film.

L'auteur se réserve les autres droits de publication; ni la thèse ni de longs extraits de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation écrite de l'auteur.

Date
April 20, 1981

Signature

NL-91 (4/77)

National Library of Canada
Collections Development Branch

Canadian Theses on
Microfiche Service

Bibliothèque nationale du Canada
Direction du développement des collections

Service des thèses canadiennes
sur microfiche

NOTICE

The quality of this microfiche is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us a poor photocopy.

Previously copyrighted materials (journal articles, published tests, etc.) are not filmed.

Reproduction in full or in part of this film is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30. Please read the authorization forms which accompany this thesis.

THIS DISSERTATION
HAS BEEN MICROFILMED
EXACTLY AS RECEIVED

AVIS

La qualité de cette microfiche dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de mauvaise qualité.

Les documents qui font déjà l'objet d'un droit d'auteur (articles de revue, examens publiés, etc.) ne sont pas microfilmés.

La reproduction, même partielle, de ce microfilm est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30. Veuillez prendre connaissance des formules d'autorisation qui accompagnent cette thèse.

LA THÈSE A ÉTÉ
MICROFILMÉE TELLE QUE
NOUS L'AVONS REÇUE

Ottawa, Canada
K1A 0N4

NL-339 (Rev. 8/80)

THE UNIVERSITY OF ALBERTA

"Tipología de la narración en Fragmentos de Apocalipsis, de Gonzalo Torrente Ballester"

por

© Juan Carlos Lértora

A THESIS

SUBMITTED TO THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH IN PARTIAL FULFILMENT OF THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF Ph.D.

IN

HISPANIC LITERATURES

DEPARTMENT OF ROMANCE LANGUAGES

EDMONTON, ALBERTA

SPRING 1981

THE UNIVERSITY OF ALBERTA

Release Form

NAME OF AUTHOR Juan Carlos Lértora

TITLE OF THESIS "Tipología de la narración en Fragmentos de Apocalipsis, de Gonzalo Torrente Ballester"

DEGREE FOR WHICH THESIS WAS PRESENTED Ph. D.

YEAR THIS DEGREE GRANTED 1981

Permission is hereby granted to THE UNIVERSITY OF ALBERTA LIBRARY to reproduce single copies of this thesis and to lend or sell such copies for private, scholarly or scientific research purpose only.

The author reserves other publication rights, and neither the thesis nor extensive extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's written permission.

.....

PERMANENT ADDRESS:

9-D Allen Drive

Saratoga Springs

New York, 12866 U.S.A

DATED November 28 1980

THE UNIVERSITY OF ALBERTA

FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH

The undersigned certify that they have read, and recommended to the Faculty of Graduate Studies and Research, for acceptance, a thesis entitled "Tipología de la narración en Fragmentos de Apocalipsis, de Gonzalo Torrente Ballester" submitted by Juan Carlos Lértora in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in Hispanic Literatures.

D. Musacchio

Supervisor

Juan Fernández

Roberto J. Kornberg

Antonio Cea

External Examiner

Date November 28, 1980

A mis padres
A mi esposa Patricia
cuya confianza y apoyo has sido
siempre
decisivo estímulo

ABSTRACT

Based on our understanding of narration as the procedures through which the act of enunciation is realized, we have endeavoured to develop a typology of narration for Fragmentos de Apocalipsis. Thus, the analysis we have undertaken is centred on a study of the sources of the narrative discourse and its particular characteristics.

Given the structure of Fragmentos de Apocalipsis, we have established the presence of a fundamental narrative voice, which is not represented in the novel, but whose discourse organizes the world of fiction. This world is conveyed through the discourse of a represented narrator who assumes the function of a fictitious author reflexively confronting the process of creation of a world expressly conceived as imaginary, in which he also participates as one of its characters.

In the process of imaginary creation, other characters assume responsibility for contributing meta-narrations that complement the principal sequence of events and give the novel the structural organization we define as "mise en abyme". Since there are discrepancies between the characters responsible for these meta-narrations and the fictional author-narrator, we have also indentified a secondary structure, which we term polyphonic.

Fragmentos de Apocalipsis is a novel explicitly presented as the narration of an imaginary world. It thereby confers the status of fiction on all the instances of discourse it contains and gives precedence to the level of enunciation of the narrative. For this reason, we have considered it appropriate to

focus our study exclusively on the elements which constitute the narration and have not attempted an interpretation of the semantic content invoked by the story.

ABSTRACT

En nuestro trabajo procuramos elaborar la tipología de la narración en Fragmentos de Apocalipsis, considerando por tal los procedimientos narrativos mediante los cuales se realiza el acto de enunciación en la novela; por consiguiente, el análisis que efectuamos se centra en el estudio de la fuente que produce el discurso narrativo y las particularidades que presenta.

Dada la estructura de Fragmentos de Apocalipsis, distinguimos la presencia de una voz narrativa fundamental que, no representada en la novela, con su discurso organiza el mundo ficticio. Dicho mundo está entregado por el discurso de un narrador representado que asume la función de autor ficticio que enfrenta reflexivamente el proceso de creación de un mundo concebido expresamente como imaginario, en el cual participa también como una de sus figuras.

En el proceso de creación imaginaria, otras figuras asumen la responsabilidad de colaborar narrativamente creando metarrelatos que complementan la línea incidental principal, lo cual confiere a la novela una organización estructural que definimos como mise en abyme. Puesto que existen discrepancias entre los narradores de los metarrelatos y el narrador-autor ficticio, establecemos la

presencia de una estructura secundaria que calificamos de polifónica.

Fragmentos de Apocalipsis es una novela que se presenta explícitamente como la narración de un mundo imaginario, y confiere estatuto ficticio a todas las instancias discursivas que integran el relato, privilegiando de esta manera el nivel de la enunciación narrativa. Por esta razón nos pareció pertinente centrar nuestro estudio exclusivamente en los elementos que configuran el plano de la narración, sin intentar la interpretación de los contenidos semánticos potenciados en el relato.

TABLE OF CONTENTS

PAGE

INTRODUCCION 1

CAPITULO PRIMERO

La estructura de la narración 19

CAPITULO SEGUNDO

Modos de representación del mundo ficticio . . 99

CAPITULO TERCERO

Temporalidad de la narración 168

CONCLUSION 214

NOTAS 217

BIBLIOGRAFIA 249

INTRODUCCION

El trabajo que aquí presentamos tiene como marco teórico de referencia la orientación que siguen los estudios literarios desarrollados, de modo sistemático, a partir de las investigaciones de los Formalistas rusos, el Estructuralismo checoslovaco y el aporte que proporciona la Lingüística post-saussureana, y que conciben la obra literaria básicamente como estructura de lenguaje, cuya particular condición veremos enseguida.

Concepto fundamental en la perspectiva en que se inscribe nuestro trabajo es la noción de obra literaria constituida por un discurso imaginario; el relato no denota una realidad empírica con la cual se pudiesen cotejar las afirmaciones que contiene; la situación comunicativa que despliega se realiza al margen de todo contexto externo al mundo configurado por el lenguaje, si bien es portadora de una significación plural, de imágenes de mundo que, siendo singulares en sí, conllevan una experiencia de mundo. Más decisivo aún, la especial comunicación establecida por la obra (realizada en ella) se produce entre elementos inherentes al mundo presentado y poseen, por tal razón, carácter imaginario.

La noción de obra literaria como universo ficticio tiene entre sus principales teóricos a Félix Martínez Bo-

nati, de cuya obra es en gran medida deudor nuestro trabajo. La investigación llevada a cabo por Martínez considera, y reformula, la teoría de Roman Ingarden en lo que se refiere a la naturaleza óntica de la obra literaria, y alcanza resultados diferentes.

Puesto que nuestro estudio tiene como punto de partida teórico la concepción de la obra literaria como mundo autónomo y de carácter imaginario, nos ha parecido pertinente presentar brevemente los principales fundamentos elaborados por Ingarden y Martínez sobre la creación literaria, síntesis que mostrará al mismo tiempo los puntos de contacto y las esenciales diferencias existentes entre ambos planteos teóricos. Terminamos la "Introducción" con unas breves referencias sobre los aportes que desde la teoría de los Actos del Lenguaje enriquecen la reflexión teórica sobre la naturaleza y funcionamiento de la obra literaria. Con esta presentación sólo queremos insistir en dos aspectos que nos parecen sustanciales: 1) la obra literaria, como configuración de un lenguaje imaginario, permite estudiarla sincrónicamente sin que esto signifique negar su pertenencia a un momento histórico determinado y a una tradición literario-cultural; 2) es perfectamente legítimo, en el análisis, centrar el estudio en la estructura y el funcionamiento del discurso literario para poder conocer, de manera objetiva y rigurosa, uno de los grandes planos constitutivos del relato, cual es el de la narración entendida como la actualización de un proceso de enunciación; aún más, nos parece que sin contar primero con

este estudio, el análisis inmediato del plano del acontecer resultaría, si no forzado, en todo caso incompleto y hasta poco fructífero en términos de rigor objetivo. Más que la interpretación de los contenidos en su relación con las condiciones extraliterarias que rodean la obra o la personalidad del autor, nos parece prioritaria la necesidad de establecer las condiciones que, en el discurso literario, potencian la concreción de dichos contenidos.[1]

Para Ingarden, lo esencial de la obra literaria es el hecho de ser una entidad compuesta por diversos estratos construidos sobre realidades e idealidades. Cada uno de los estratos contiene valores propios y mantiene una relación de interdependencia con los estratos restantes:

> They are --and we already anticipate the final result of our investigation-- the following: (1) the stratum of word sounds and the phonetic formations of higher order built on them; (2) the stratum of meaning units of various orders; (3) the stratum of manifold schematized aspects and aspect continua and series, and, finally, (4) the stratum of represented objectivities and their vicissitudes.[2]

El primero de estos aspectos, el de los sonidos del lenguaje, contiene valores específicos y, por su condición de signo, determina el estrato de las significaciones. Ingarden señala que:

> the phonetic stratum, and in particular the manifold of word sounds, forms the external, fixed shell of the literary work, in which all the remaining strata find their external expression. The constitutive foundation proper of the individual literary work certainly lies in the stratum of meaning units of a lower and higher order. But the meanings are essentially bound to the word sounds.[3]

El estrato fundamental es el de las significaciones, elementales y complejas, de las frases que fundan la obra literaria; dichas significaciones proyectan o despliegan estados de cosas ("states of affairs") que constituyen e instauran en la obra las "objetividades (personas, objetos, acontecimientos) representadas", o mostradas:

> Sentences and complexes of sentences perform --as do their phonetic aspects-- two basically different roles in the whole of the literary work. They are, first, the role which inheres in the performance of the sentence meanings, in the creation ("projection"), or merely in the more precise shaping, of the remaining strata of the literary work, and, second, the role in which the meaning units appear as a particular material in the heterogeneous material of the literary work and partake through their particular properties and value qualities in the polyphony of the work, enriching it and influencing the shaping of the total characters or --if one prefers-- the forms and values of the whole based on this polyphony.[4]

El tercer estrato, de los aspectos o "vistas" consiste, según Ingarden, en el conjunto de los posibles modos de manifestación sensible de los objetos contenidos en la obra. Este es un estrato virtual que posibilita la "visión" de los objetos imaginarios desplegados en la obra:

> The first and most significant function of aspects in a literary work is based on the fact that, through them, represented objects can be made to appear in a manner predetermined by the work itself.[5]

El estrato de las objetividades representadas es el más fácilmente perceptible a la mirada del lector y es donde tiene lugar, de preferencia, la aprehensión estética de la obra; en él se manifiesta la "idea" de la obra. A diferencia de los demás estratos, éste no tiene función, pero contiene lo que para Ingarden son las "cualidades metafísicas" (lo su-

blime, lo grotesco, lo trágico), revelaciones de contenido humano general y que reflejan un sentido profundo de la vida:

> Whatever the particular nature of these qualities, they are also characterized by the fact that --to use a frequently stated but not overly significant expression-- they reveal a "deeper sense" of life and existence in general and, what is more, by the fact that they themselves constitute this usually hidden "sense".[6]

La concepción de la obra literaria como una estructura compuesta por estratos interdependientes es, en Ingarden, un esfuerzo por comprender la obra ontológicamente, en su modo de ser específico. El hecho de que la obra esté constituida por los estratos mencionados en su orden de precedencia implica que se dan simultáneamente en la lectura, aparecen como una totalidad; según sea el tipo de literatura --lírica, dramática o narrativa--, unos estratos sobresalen más que otros; el estrato de los sonidos de las palabras adquiere mayor relevancia en una obra lírica, por ejemplo, que en una novela, aunque en ambas creaciones está siempre presente.

Para Ingarden, el mundo proyectado por la obra literaria se construye sobre realidades e idealidades; es decir, se nutre de contenidos, experiencias, observaciones, etc., de estados de cosas reales, para construir en la obra contenidos ideales de carácter general, que no tienen una correspondencia exacta con esferas de la realidad concreta, sino que aluden, o evocan, circunstancias posibles de presentarse en alguna época histórica, medio cultural o determinados individuos (o sus experiencias, de variada índole) de una colectividad. Tal distinción surge de la consideración del lenguaje que Ingarden establece como propio de la creación

literaria. La diferencia específica que caracteriza al lenguaje literario la encuentra Ingarden al comparar el lenguaje que configura mundo (imaginado) en la obra literaria, con otras manifestaciones de lenguaje, como es el caso, por ejemplo, de la obra de carácter científico. En esta última, los juicios y afirmaciones que contiene son de validez (son verdaderos o falsos) comprobable respecto del objeto que representan o al que se refieren. Sus afirmaciones están predeterminadas por la naturaleza del objeto externo al que hacen referencia. La verdad o falsedad de estos enunciados es un aspecto inherente a su formulación.

> Those appearing in a scientific work are genuine judgments in a logical sense, in which something is seriously asserted and which not only lay claim to truth but are true or false, while those appearing in a literary work are not pure affirmative propositions, nor, on the other hand, can they be considered to be seriously intended assertive propositions or judgments.[7]

El lenguaje que funda literatura, de acuerdo con Ingarden, crea un mundo que no precisa de determinaciones externas que lo expliquen. Las afirmaciones contenidas en él resultan verdaderas o falsas en relación a los contenidos y objetos que internamente describen. Aun cuando las frases que configuran el mundo presentado en una obra manifiesten el hábito[8] de las afirmaciones propias de otras manifestaciones de lenguaje, no constituyen juicios auténticos cuya validez se pueda comprobar en relación a objetos o modelos externos, sino que dan cuenta únicamente del mundo creado por el lenguaje y remiten, solamente, al grado de coherencia interna que postulan. Este tipo de lenguaje, que no corresponde a

frases puramente afirmativas o a juicios genuinos, lo denomina Ingarden "cuasi-juicio", por mantener únicamente la apariencia, o el hábito, de aquellas frases que formulan juicios verdaderos.

La investigación de Ingarden sitúa, por lo tanto, a la obra literaria como un hecho de lenguaje diferente de otras manifestaciones de lenguaje. Pero como es un esfuerzo por comprender el ser propio de la obra --qué es, en cuanto objeto estético-- y las particularidades que posee, intenta abarcar lo específico de la obra literaria en general, sin considerar las particularidades que las diversas modalidades puedan presentar. Por tal razón, si bien intenta diferenciar el lenguaje literario de otros lenguajes, no considera, en la obra, la instancia que produce el lenguaje que funda el mundo desplegado por la obra, ni da cuenta del tipo de frases que configuran dicho mundo sino que sólo describe el total del lenguaje literario como cuasi-juicio. No obstante esto, su investigación abre posibilidades para comprender el tipo de lenguaje específico que caracteriza la literatura, especialmente con su distinción de los estratos que mencionamos.

Una investigación que, considerando el aporte que significa la investigación de Ingarden, define el tipo de lenguaje que configura la obra literaria y persigue la aprehensión de la instancia productora de discurso literario, es la obra de Félix Martínez Bonati.[9] La diversa orientación que guía su investigación sobre el lenguaje de la literatura, la des-

cripción de la instancia que produce las frases que despliegan mundo imaginado, remodela, por una parte, la estructura de estratos de Ingarden y, por otra, define con mayor propiedad el ser propio del objeto literario.

En la base de la teoría de Martínez Bonati se encuentra la noción de que la literatura es la manifestación de un lenguaje imaginario. Al comprender las determinaciones de tal lenguaje, se puede acceder a la comprensión de la naturaleza del fenómeno narrativo.

El discurso que funda la narración se define por el tipo lógico de frases al que pertenence; esto es, prescindiendo de posibles valores afectivos (o "literarios") o la creación de imágenes verbales que el lenguaje pueda expresar, la distinción propia del discurso literario se basa en su pertenencia al tipo de frases definida como apofántico-mimética. Al estudiar la frase mimética --narrativo-descriptiva--, se estudia la esencia de la narración:

> Frase "apofántica", según la determinación aristotélica en De interpretatione, es aquélla capaz de verdad o falsedad, o, mejor, aquella en que reside la verdad y la falsedad --no lo son ruegos, preguntas, exclamaciones. Es la frase, pues, que expresa un juicio, en el sentido lógico de esta voz.[10]

La frase mimética es aquella que pone mundo ante nuestros ojos; su propiedad determinante es la de expresar juicios singulares y, en cuanto es la base de toda narración, es un hablar afirmativo sobre individuos en una situación espacio-temporal concreta. Toda narración postula un mundo desplegado por el lenguaje que lo constituye. El contenido apo-

fántico de las frases miméticas genera la imagen de mundo que se proyecta en la narración, o, de otro modo, dicho contenido se convierte en mundo. El concepto de mímesis cobra, así, su profundo y original sentido: no supone la representación "fiel" de algún sector concreto de la realidad, o de individuos en particular, sino que es mundo hecho a base de palabras, que se confirma como estructura válida en sí y sin determinaciones externas que posibiliten su aprehensión. Aquí radica la diferencia fundamental entre la situación de comunicación que se establece en la obra literaria, y la situación de comunicación lingüística real. Esta última requiere, para ser acto de comunicación, de un hablante que emita un mensaje a un oyente; aquello de lo que se habla pone de manifiesto la particular actitud del hablante respecto a lo mentado y su intención con respecto al oyente. La situación de comunicación se pone de manifiesto mediante el acto de producción y el de recepción del mensaje. La situación de comunicación que establece la obra literaria es de naturaleza diferente. Los términos básicos de todo acto de comunicación --emisor-mensaje-destinatario-- son inmanentes a la situación comunicativa literaria. Esta particularidad se expresa claramente cuando Martínez diferencia los tipos de frases propias del acto de comunicación real y el acto de comunicación literaria. Estas modalidades de frase son: la frase real auténtica, la frase real inauténtica (o pseudofrase) y la frase imaginaria.

La frase real auténtica es, por supuesto, aquella que

emite un hablante real a un oyente en una situación concreta. (Esto incluye también el caso de la comunicación escrita no literaria, las grabaciones, etc.) La frase real auténtica se puede hacer presente por sí misma, es decir, expresada por un hablante directamente, o bien referida por medio de un representante:

> Si relato a alguien un diálogo que he tenido con un tercero, y en estilo directo digo: "El ha dicho: 'Pedro es mi amigo'", la frase "Pedro es mi amigo" que yo pronuncio hic et nunc como parte de mi relato, no es una frase auténtica de aquel tercero.[11]

Tal frase, señala Martínez, es un signo, pero no un signo lingüístico; no representa a quien la pronuncia en el contexto del ejemplo citado, sino que corresponde al tercero que originalmente la ha proferido. Dicha frase, que corresponde a la categoría de "signo icónico", que define Charles Peirce[12], es lo que Martínez llama pseudofrase, por ser frase que representa a otra frase auténtica dicha en otra situación comunicativa y por un hablante diferente.

> La virtud de la pseudofrase es hacer presente una frase auténtica de otra circunstancia comunicativa (real o imaginaria). Comprender la frase así representada (es decir, hacerse cargo de sus dimensiones semánticas), equivale a imaginar su situación comunicativa, a imaginarla en su situación comunicativa.[13]

Aquí se establece entonces la diferencia esencial entre la situación comunicativa lingüística real y la situación comunicativa literaria. En la primera, la frase pertenece a una situación concreta que incluye a un hablante y un oyente concretos; la frase imaginaria es aquella que en sí misma significa su propia situación comunicativa, en la que ni

hablante ni oyente forman parte o están presentes. La literatura se origina con la producción de pseudofrases sin contexto ni situación concretos, es decir, cuando se producen pseudofrases icónicamente representadas por ellas, sin determinación externa de su situación comunicativa. La convención instaurada por la literatura supone aceptar dichas frases y otorgarles sentido como mundo:

> La situación concreta de la lectura literaria, puede ser definida como una situación concreta de "lenguaje", o comunicativa, en que sólo hay pseudofrases. ¿Es ésta una situación comunicativa? Lo es, pero no es una situación comunicativa lingüística. El lector no es destinatario de frases del autor, sino de pseudofrases. (...) Lo que el autor nos comunica, no es una determinada situación (situación comunicada) a través de signos lingüísticos reales, sino signos lingüísticos imaginarios a través de signos no lingüísticos. Es decir, que el autor no se comunica con nosotros por medio del lenguaje, sino que nos comunica lenguaje.[14]

La dificultad de comprender la literatura como construcción de pseudofrases ha supuesto, en muchos casos, la no comprensión de la naturaleza del fenómeno literario, toda vez que se atribuye al autor real el contenido de las frases que constituyen el mundo de la obra literaria, con todo lo que esto significa de expresión de ideas, juicios personales, creencias, etc.

A partir de esta distinción básica, es decir, de la literatura como despliegue de un lenguaje imaginario, se comprende más fácilmente el concepto de imitación, que, expuesto en estos términos, significa que son las frases las que crean mundo, que "hacen de" mundo, cuando se actualiza toda la magnitud de sentido de las frases de contenido apofántico-

mimético:

> El lenguaje mimético es como transparente; no se interpone entre nosotros y las cosas de que habla. (...) Dicho más exactamente: al estrato mimético no lo vemos como estrato lingüístico. Sólo lo vemos como mundo; desaparece como lenguaje. Su representación del mundo es una "imitación" de éste, que lo lleva a confundirse, a identificarse con él. El discurso mimético se mimetiza como mundo. Se enajena en su objeto.[15]

Quien funda este mundo es, también, una instancia imaginaria --el hablante o narrador básico-- que, al producir frases de contenido apofántico-mimético, al generar el discurso narrativo-descriptivo, base de la narración, se constituye como su estrato básico. Son sus frases, aceptadas como verdaderas las que, al postular una imagen de mundo, se convierten en tal. Al discurso de este hablante básico se le atribuye en la lectura espontáneamente el rango de veracidad, pues contiene los únicos juicios que configuran la imagen del mundo representado. No obstante, no todos los momentos de su discurso constituyen frase apofántico-mimética. Sólo lo son aquellos que dan cuenta cabal del mundo y aquellas frases que fundan personajes, hablantes potenciales. No son de contenido apofántico-mimético los discursos que el hablante profiere cuando comparte con las otras figuras funciones de personaje, ni tampoco sus afirmaciones que conllevan creencias, juicios teóricos o universales, sentencias, normas de carácter moral, etc. Estos momentos sólo dan imagen de narrador como tal, pero no configuran mundo. Tampoco la palabra de los personajes tiene un contenido apofántico-mimético ni categoría de verdad, pues su discurso es eminen-

temente hablar de personas del mundo, no es narrativo-descriptivo, sino una mezcla de diversas formas del hablar cotidiano, en el que son frecuentes preguntas, ruegos, etc., lo cual sitúa su discurso en un nivel lógico y jerárquico distinto e inferior al discurso del narrador. El hablar de los personajes se puede convertir en discurso narrativo-descriptivo (y, por lo tanto, de contenido apofántico-mimético) cuando, con su palabra, se constituyen en narradores de segundo grado, como sucede en el caso de la narración enmarcada; en tal situación, la estructura de la obra se duplica, como mostraremos más adelante. En estos casos en que el personaje, por la naturaleza y extensión de su relato se convierte en narrador, su palabra goza de idéntica credibilidad a la otorgada espontáneamente al narrador básico. Pero cuando hay oposiciones, conflictos o ambigüedades entre la palabra del narrador y la de los personajes, sólo hay que otorgar validez de verdad a la palabra del narrador:

> Para la comprensión básica de toda narración, hay que tomar las frases miméticas del narrador como verdaderas, y las de los personajes, justamente, no. (...) Las afirmaciones singulares del narrador tienen preeminencia lógica.[16]

Como se ha mostrado hasta aquí, el discurso del hablante básico se define por la condición apofántico-mimética de las frases que profiere y que se constituyen en imagen de mundo. Por ser la única instancia de la obra donde se encuentran juicios singulares sobre lo narrado, el narrador se convierte en el ámbito de lo expresado, sus frases son el despliegue de la dimensión expresiva del lenguaje, de acuer-

do a los términos en que Karl Bühler definió al establecer el esquema de las funciones del lenguaje. Pero todo acto de emisión de discurso incluye, como muestra Emile Benveniste[17], el virtual receptor o destinatario de tal discurso; el acto de enunciación crea la instancia a quien el discurso está dirigido. Expuesto en estos términos, el circuito comunicativo de la obra literaria se establece, como señala Martínez, en los términos siguientes:

> El hablante (lírico, narrativo, etc.) de las frases imaginarias, es una entidad imaginaria como éstas a saber, una dimensión inmanente de su significado, un término de su situación comunicativa inmanente. El hablante de las frases literarias es <u>lo expresado</u> (o revelado) inmanente a ellas; el destinatario, <u>lo apelado</u> inmanente; el objeto, <u>lo representado</u> inmanente. La ficción literaria no es, por lo tanto, sólo ficción de <u>hechos</u> referidos, sino ficción de una situación narrativa o, en general, comunicativa completa. No sólo el "mundo ficticio" de la obra literaria, ya tradicionalmente concebido como tal, ni sólo el mundo y el "narrador ficticio", que Kayser pone en evidencia estudiando la novela, ni sólo ambos más el "lector ficticio", que él mismo insinúa como necesariamente perteneciente a la obra, sino todo esto más las frases ficticias, cuyo significado inmanente son los otros tres términos, constituyen el ser del objeto literario.[18]

Es decir, en la narración, la situación comunicativa se establece de la manera siguiente: Emisor (hablante ficticio) -Objeto (lo narrado)-Destinatario (lector ficticio). Como resulta fácil de comprender, esta concepción de la estructura de la obra literaria como situación de comunicación imaginaria, producida por pseudofrases, implica la necesidad de estudiar la obra como un objeto inmanente, no predeterminado por condiciones exteriores, aunque a otro nivel de lectura pueda también ser legítimo estudiar lo trascendido por las

significaciones del lenguaje, y conectar el mundo imaginado por la obra con el sector de la realidad que evoca. Esto último, sin embargo, no puede ser finalidad primera de un estudio o análisis objetivo de una obra literaria; no se puede olvidar, o relegar, la condición de objeto imaginario de la literatura, así como tampoco se puede pretender penetrar el sentido del mundo imaginado en la obra sin describir, primero, los elementos que componen su estructura, el modo como éstos se relacionan y las funciones que cada elemento cumple en dicha estructura.

Al poner de manifiesto la naturaleza del lenguaje que funda mundo en la obra, Martínez ha demostrado que el estrato fundamental es el del narrador básico. En tal sentido, reformula los estratos de la obra literaria que distingue Ingarden, por cuanto en su visión no considera el estrato del hablante, productor de pseudofrases, sin el cual los otros estratos no tendrían existencia. La visión óntica del objeto literario, en la teoría de Martínez Bonati, corrige la concepción de Ingarden en lo que respecta a la estratificación que éste estableciera de la obra literaria de la manera siguiente:

> (1) Sobre el estrato de los signos reales (pseudofrases), hay que situar el estrato de los signos imaginarios icónicamente representados por aquéllos. (2) El estrato de las significaciones ha de presentar tres dimensiones. Además de la significación representativa, son base óntica de la obra la significación expresiva y la significación apelativa. (3) El estrato de las objetividades es igualmente triple, agregándose al <u>mundo</u>, el <u>hablante</u> y el <u>oyente</u>.[19]

La teoría de Martínez es, sin duda, uno de los aportes más valiosos para la comprensión de la obra literaria en cuanto objeto imaginario, y constituye fuente de reflexión continua en los estudios de la teoría de la literatura.

Como acabamos de ver, entre la teoría de Ingarden, y la de Martínez, existe, además de reconocidas equivalencias, una diferencia de base: para Ingarden, el lenguaje de la obra literaria posee el estatuto óntico de "cuasi-juicio" o de ser "semi-afirmaciones"; para Martínez, en cambio, las frases (pseudofrases) que componen la obra de ficción poseen todas las condiciones de sentido y función propios del lenguaje ordinario, pero se diferencian de éste justamente por su carácter imaginario. No son afirmaciones reales sobre objetos reales.

El problema de la naturaleza del lenguaje literario, como es conocido, persiste en la discusión teórica actual. La teoría de los actos del lenguaje, según la expone John Searle, intenta una respuesta que resulta insatisfactoria dentro del marco teórico que hemos intentado establecer en nuestro trabajo; Searle afirma que, en la obra ficticia,

> The author pretends to perform illocutionary acts by way of actually uttering (writing) sentences. In the terminology of Speech Acts, the illocutionary act is pretended, but the utterance act is real. In Austin's terminology, the author pretends to perform illocutionary acts by way of actually performing phonetic and phatic acts. The utterance acts in fiction are indistinguishable from the utterance acts of serious discourse, and it is for that reason that there is no textual property that will identify a stretch of discourse as a work of fiction.[20]

Según Searle, el autor real que produce un texto literario simplemente "finge" realizar actos ilocutorios mediante el acto (real) de escribir, y en esto radica la diferencia que separaría el lenguaje literario del lenguaje ordinario, lo cual, como hemos señalado al sintetizar la teoría de Martínez, no es exacto. El autor real no pertenece al universo ficticio de la obra literaria; las frases que ésta contiene no representan afirmaciones --ni serias ni fingidas-- suyas, sino que corresponden, como tales afirmaciones válidas, a una entidad imaginaria inherente al mundo ficticio --el narrador--. En un trabajo reciente, Martínez rebate las afirmaciones de Searle, señalando que:

> La regla fundamental de la institución novelística no es aceptar una imagen ficticia del mundo, sino, previo a eso, aceptar un hablar ficticio. Nótese bien: no un hablar fingido y no pleno del autor, sino un hablar pleno y auténtico, pero ficticio, de <u>otro</u>, de una fuente de lenguaje (lo que Bühler llamó "origo" del discurso) que no es el autor, y que, pues es fuente propia de un hablar ficticio, es también ficticia o meramente imaginaria.[21]

No obstante el señalado error de Searle, la teoría de los actos del lenguaje ha contribuido notablemente al estudio del discurso literario. En el texto de ficción, como en el hablar cotidiano, hay despliegue de los actos de lenguaje que distinguiera Austin[22], a saber: actos locucionarios (actos fonéticos, fáticos al producir sonidos, morfemas, etc., al hablar o escribir), actos ilocucionarios (lo puesto de manifiesto por un hablante <u>al</u> expresarse, aquello que pone de manifiesto <u>en</u> el acto de decir o escribir: afirmar, prometer, etc.), y actos perlocucionarios (al expresarse un hablante

muestra su intencionalidad y la determinada reacción que persigue en el destinatario). Pero, como hemos señalado hasta aquí (e insistimos en nuestro trabajo, especialmente en el Capítulo primero), al estudiar el texto de ficción debemos considerar que tales actos de lenguaje poseen justamente la calidad de no reales; son imaginarios el hablante, lo puesto por él de manifiesto, así como el destinatario; pero, asimismo, el discurso desplegado es ficticio, constituido por pseudofrases que, así como no surgen de un contexto predeterminado exterior a la obra de ficción, tampoco denotan un universo empírico con el que podamos cotejar las afirmaciones del texto ficticio. Al respecto, señala Wolfgang Iser:

> le discours de fiction apparaît comme la représentation d'un acte illocutoire orphelin de toute situation contextuelle donnée et obligé par là de fournir lui-même à son destinataire l'ensemble des directives nécessaires à l'établissement d'une telle situation.[23]

Como frases llenas de sentido referidas al mundo por ellas creado y, en relación con él, capaces de verdad o falsedad (y no en relación a la realidad exterior) consideraremos el discurso imaginario del texto ficticio, aspecto al que nos referiremos en detalle en nuestro trabajo. Es en las afirmaciones aquí vertidas brevemente que se sustenta la base teórica para la comprensión del mundo narrado y que desarrollaremos en las páginas que siguen.

CAPITULO PRIMERO

LA ESTRUCTURA DE LA NARRACION

Descripción formal de "Fragmentos de Apocalipsis"[24]

La novela posee un múltiple diseño formal; está compuesta por 58 fragmentos, divididos de la manera siguiente:

a) un Diario de trabajo, constituido por 45 fragmentos;

b) una sección de 7 Narraciones;

c) las Secuencias proféticas, compuestas por 5 apartados distribuidos en 8 fragmentos.

El fragmento inicial de la novela no pertenece a ninguna de las secciones mencionadas. Tanto el Diario, como la mayoría de las Narraciones, llevan fechas de escritura que no corresponden al tiempo interno de las historias que refieren. La tercera de las Narraciones está consignada como apócrifa, y presumiblemente redactada la noche del 29 de julio. Una narración lleva el título de "La peregrina historia de Balbina y Marcelo (I)". La tercera y la sexta de las Narraciones aparecen sin fecha de escritura.

Los distintos fragmentos que componen las secciones mencionadas presentan una disposición alternada, y confieren a la novela una estructuración entrelazada dispuesta del siguiente modo:

Fragmento inicial

Diario de trabajo
22 de mayo

Diario de trabajo
29 de mayo

Diario de trabajo
10 de junio

Diario de trabajo
15 de junio

Diario de trabajo
16 de junio

Diario de trabajo
17 de junio

Diario de trabajo
17 de junio, más tarde

Narración (I)
18 de junio

Diario de trabajo
20 de junio

Diario de trabajo
22 de junio

Diario de trabajo
23 de junio

Primera secuencia
I
II

Continuación del
Diario de trabajo
30 de junio

Diario de trabajo
2 de julio

Diario de trabajo
3 de julio

Narración (II)
3 de julio

Diario de trabajo
5 de julio

Diario de trabajo
9 de julio

Diario de trabajo
9 de julio

Diario de trabajo
9 de julio

Diario de trabajo
13 de julio

Diario de trabajo
19 de julio

Segunda secuencia
profética
III
IV

Continúa el Diario
de trabajo
22 de julio

Diario de trabajo
29 de julio

Narración
(III-apócrifa)

Diario de trabajo
2 de agosto

La peregrina historia
de Balbina y Marcelo
(I)

Diario de trabajo
15 de agosto

Diario de trabajo
1 de septiembre

Diario de trabajo
19 de septiembre

Narración (IV)
1 de octubre

Diario de trabajo
15 de octubre

Tercera secuencia profética
V

Continúa el Diario de trabajo
20 de octubre

Diario de trabajo
22 de octubre

Diario de trabajo
23 de octubre

Diario de trabajo
24 de octubre

Diario de trabajo
1 de noviembre

Diario de trabajo
2 de noviembre

Narración (V)

Diario de trabajo
3 de noviembre

Diario de trabajo
4 de noviembre

Diario de trabajo
5 de noviembre

Diario de trabajo
6 de noviembre

Diario de trabajo
8 de noviembre

Cuarta secuencia profética
VI
VII

Diario de trabajo
10 de noviembre

Narración (VI)

Diario de trabajo
11 de noviembre

Diario de trabajo
12 de noviembre

Diario de trabajo
14 de noviembre

Quinta secuencia
profética
VIII

Diario de trabajo
15 de noviembre

Diario de trabajo
16 de noviembre

Diario de trabajo
26 de noviembre

Diario de trabajo
27 de noviembre

Estructura de "Fragmentos de Apocalipsis"

Como se ha descrito anteriormente, la novela presenta dos relatos principales: 1) el relato compuesto por el fragmento inicial, los fragmentos que constituyen el Diario y las Narraciones; 2) el relato compuesto por las Secuencias proféticas.

El primer relato, mayor en extensión y determinante del relato segundo, será designado como diégesis; está presentado por un narrador que se propone como autor ficticio en el proceso de escribir una novela. El relato segundo, que estudiaremos por separado dadas las características que presenta, será designado como metadiégesis, siguiendo la conceptualización propuesta por Gérard Genette[25], que describe la metadiégesis, o el metarrelato, como todo relato segundo inte-

grado a un relato primero o diégesis. El metarrelato corresponde a Justo Samaniego, personaje de la diégesis.

El relato diegético, compuesto por distintas historias, contiene además otras narraciones menores entregadas por algunos personajes (el Supremo, Lénutchka, etc.).

La existencia de un relato en el interior de otro, y la presencia de diversos planos o niveles narrativos que presentan algunas obras literarias, recibe la denominación de mise en abyme. Fragmentos está estructurada de acuerdo a la definición de esta modalidad o recurso constructivo, razón por la que describiremos teóricamente los aspectos que definen la mise en abyme, para proceder posteriormente al análisis.

El término mise en abyme fue descrito por primera vez por André Gide, quien lo elaboró a partir de sus observaciones sobre la heráldica y lo refirió más tarde a formas artísticas como la literatura y la pintura. Posteriormente ha sido desarrollado por otros críticos, y actualmente es de uso corriente en los trabajos de crítica literaria.

Además de referir a la existencia de un relato en el interior de otro, la mise en abyme presenta diversos aspectos que conciernen a los distintos elementos de la obra literaria. La presencia de un relato enmarcado en un relato marco, implica la existencia de distintos niveles narrativos; es decir, existe un narrador para la diégesis, y un narrador diferente para la metadiégesis. La relación que se establece entre el narrador metadiegético con su relato debe ser

homóloga a la relación que mantiene el narrador diegético con el suyo[26], lo que supone en el texto una duplicación de modos de enunciación narrativos, por cuanto la base de la narración se traslada de un narrador a otro.

El narrador de la diégesis es un narrador representado en cualquiera de sus modalidades, que en un momento de su discurso delega en algún personaje parte de la narración, marcando expresamente el paso de un nivel narrativo a otro. El narrador de la metadiégesis surge, necesariamente, como un personaje de la diégesis, que luego asume funciones de narrador en virtud de la naturaleza de su discurso. El metarrelato que funda refleja las características básicas que presenta el relato diegético, bien que los contenidos narrativos sean análogos, distintos o se presenten en una relación de subordinación con respecto al relato diegético. Comúnmente, el relato metadiegético no sobrepasa, ni en extensión ni en jerarquía, los límites de la diégesis.

En el nivel de la enunciación, la mise en abyme se presenta como una modalidad de la reflexión realizada en el interior del discurso narrativo. La palabra del narrador contiene frecuentes reflexiones que afectan tanto el proceso de producción como el proceso de recepción narrativos; conciernen a la naturaleza del mundo ficticio representado, al rumbo en que se orienta el acontecer, al tiempo del discurso y al tiempo de la historia, a la configuración y funciones de los personajes, etc.; esta especularidad apela de modo más o menos directo al destinatario del relato y en conjunto cons-

tituye, dado su carácter reflexivo, la poética interna que sostiene el relato, al presentarse como un procedimiento de autointerpretación.

Lucien Dällenbach señala que entre los personajes que comúnmente figuran como narradores de metarrelatos, se encuentran:

> un personnel qualifié qu'on recrute de préférence parmi les spécialistes ou les professionnels de la vérité, d'où ces personnages types de romancier (a), d'artiste (b), d'homme de science (d), d'ecclésiastique (e), de bibliothécaire (f), de libraire (g) --mais aussi d'aliéné (h), d'innocent (i), d'ivrogne (j) ou de rêveur (k).[27]

En el plano del enunciado, el rasgo más distintivo que presenta la mise en abyme lo constituye el hecho de que se presenta como una cita autotextual o un resumen intratextual. Dällenbach escribe que:

> L'énoncé dont il s'agit n'étant provisoirement envisagé que sous son aspect référentiel d'histoire racontée (ou fiction), il apparaît possible de définir sa mise en abyme comme une citation de contenu ou un résumé intertextuels. En tant qu'elle condense ou cite la matière d'un récit, elle constitue un énoncé qui réfère à un autre énoncé --et donc un trait du code métalinguistique; en tant qu'elle est partie intégrante de la fiction qu'elle résume, elle se fait en elle l'instrument d'un retour et donne lieu, par conséquent, à une répétition interne.[28]

El relato remite a sí mismo en un autodiálogo que lo redobla en su nivel textual, o bien, a nivel intertextual, lo pone en relación con otros textos que lo iluminan o que facilitan su intelección. Son de uso común en este aspecto la iteración, las amplificaciones, los relatos intercalados --que corresponden al narrador del primer nivel--, y las referencias textuales que reenvían constantemente a diversos

aspectos de la narración.

Considerando la temporalidad del relato, la mise en abyme puede presentar tres modalidades que pueden ser: a) prospectivas, si refieren la historia anticipadamente; b) retrospectivas, si la citan, la repiten o la resumen una vez ocurrida; y, c) retroprospectivas, si concentran acontecimientos anteriores y posteriores respecto al punto en que se sitúan en la historia.

Las modalidades de mise en abyme más frecuentes, en el plano del enunciado son, de acuerdo con Dällenbach,

> les similitudes réalisées par homonymie des protagonistes du récit-cadre et du récit-inséré (a), quasi-homonymie de tel personnage et de l'auteur (b), homonymie du récit-cadre et du récit inséré (c), répétition d'un décor révélateur et d'une constellation de personnages (d), reprise textuelle d'une ou de plusieurs expressions symptomatiques du récit premier à l'intérieur du segment réflexif (e).[29]

Señalaremos más adelante el cumplimiento de estos aspectos en Fragmentos, una vez que hayamos distinguido las características que presenta la novela en los planos que consideraremos en el análisis.

Los planos del relato

Tanto la Lingüística estructural, como los estudios literarios de orientación lingüística, señalan claramente el doble aspecto del discurso lingüístico y, por ende, del relato en tanto actualización de lenguaje; los dos planos que se distinguen son el de la enunciación y el del enunciado:

> L'opposition entre l'énoncé, le texte réalisé et l'énonciation, acte de production du texte, apparaît avec les analyses de la linguistique européenne, à la convergence des études des formalistes sur les struc-

> tures narratives et de celles de la stylistique praguoise et genevoise.[30]

La enunciación se concibe como el acto de producción de un discurso, pero también como el impacto que provoca en el enunciado el sujeto emisor, y se caracteriza

> soit comme le surgissement du sujet dans l'énoncé, soit comme la relation que le locuteur entretient par le texte avec l'interlocuteur, ou comme l'attitude du sujet parlant à l'égard de son énoncé.[31]

Como es sabido, en los estudios actuales sobre el relato estos términos encuentran también sus equivalentes con los de narración e historia, especialmente a partir de la proposición de Genette, y las distinciones hechas por Benveniste entre <u>discours</u> e <u>histoire</u>.[32] En <u>Figures III</u>, Genette escribe:

> Je propose, sans insister sur les raisons d'ailleurs évidentes du choix des termes, de nommer <u>histoire</u> le signifié ou contenu narratif (même si ce contenu se trouve être, en l'ocurrence, d'une faible intensité dramatique ou teneur événementielle), <u>récit</u> proprement dit le signifiant, énoncé, discours ou texte narratif lui-même, et <u>narration</u> l'acte narratif producteur et, par extension, l'ensemble de la situation réelle ou fictive dans laquelle il prend place.[33]

Pero en lo que al nivel de la narración se refiere, ésta está constituida no sólo por los signos que producen el discurso (es decir, por la fuente de la enunciación), sino también por aquella instancia del relato, también imaginaria, a la cual se dirige dicho discurso. Como señala Benveniste, todo acto de enunciación constituye un proceso de alocución compuesto por dos factores: locutor y alocutario:

> Lo que en general caracteriza a la enunciación es la <u>acentuación de la relación discursiva al interlocutor</u>, ya sea éste real o imaginado, individual o colectivo.

> Esta característica plantea por necesidad lo que puede llamarse el cuadro figurativo de la enunciación. Como forma de discurso, la enunciación plantea dos "figuras" igualmente necesarias, fuente la una, la otra meta de la enunciación.[34]

A partir de la distinción establecida por Wolfgang Kayser de narrador ficticio[35], la figura del narrador constituye uno de los aspectos más estudiados por la crítica literaria. De los diversos estudios dedicados a la naturaleza, función y modos de presentación del narrador surge una serie de evidencias teóricas que es conveniente considerar para situar el marco teórico en que se enfocará aquí el estudio del narrador y la estructura de la narración en Fragmentos.

La primera de estas evidencias ha sido ya señalada en la "Introducción", y concierne a la naturaleza del narrador en cuanto entidad imaginaria que en el relato funda, con su discurso, todos los elementos que componen el mundo narrado. La característica esencial, a este nivel, la constituye la condición apofántico-mimética de su discurso, cuya facultad esencial es la de ser capaz de crear mundo desplegado ante nuestros ojos, diferente por lo tanto del hablar de personaje que no lo vemos como mundo; de esta diferencia surge la categoría de verdad y validez que hemos de otorgar a la voz del narrador, hablante fundamental. La categoría de verdad concierne únicamente al mundo desplegado en el relato, y no es referible a categorías lógicas de verdad o falsedad externas a él.

Como tal figura imaginaria, el narrador no corresponde,

ni representa, a la persona del autor material del texto:

> qui parle (dans le récit) n'est pas qui écrit (dans la vie) et qui écrit n'est pas qui est[36]

escribe Barthes para distinguir el estatuto del narrador como instancia imaginaria del relato.

Es esta voz fundamental la que en el relato organiza todo el mundo ficticio, y a quien corresponde la selección de los contenidos temáticos e ideológicos del relato, así como aquellos recursos estilísticos que éste contiene.[37] Discernir la presencia y el nivel en que se sitúa esta voz, es tarea imprescindible en todo análisis.

La crítica tradicional solía distinguir el estatuto del narrador de acuerdo al empleo de los pronombres personales que la voz narrativa presentaba en el relato, postulando así que una novela correspondía a la narración en primera o tercera persona, según que el narrador participara en el mundo narrado o no. Posteriormente, señalaba el empleo de la segunda persona como fuente de la enunciación, especialmente al referirse a relatos que presuntamente presentan esta modalidad narrativa, como hacen suponer novelas tales como La modification, de Michel Butor, Señas de identidad, de Juan Goytisolo, o una parte de La muerte de Artemio Cruz, de Carlos Fuentes, etc. Pero a partir de los estudios de Benveniste y los trabajos de la crítica literaria contemporánea, la atribución de la fuente de enunciación de un discurso se ha precisado, al señalarse que resulta imposible, desde un punto de vista lógico y lingüístico, atribuir la fuente de enunciación a otra categoría personal que no sea la primera per-

sona. Benveniste escribe que:

> la "3a persona" no es una "persona"; es incluso la forma verbal que tiene por función expresar la no-persona.

Y, más adelante, agrega que:

> "él" en sí designa específicamente nada y nadie. Por último, hay que adquirir cabal conciencia de esta particularidad: que la "tercera persona" es la única por la que una cosa es predicada verbalmente.[38]

No obstante esta distinción, cuando nos encontramos con un relato cuya forma narrativa está entregada en primera persona (no nos referimos aquí al caso que presenta el relato autobiográfico), no significa que debamos atribuir espontáneamente al "yo" que narra la fuente auténtica de enunciación del relato.

Para precisar de modo más definitivo la impertinencia de atribuir la fuente de la narración a una "tercera persona", es útil la siguiente anotación de Mieke Bal, comentando Figures III, de Genette:

> A propos de la personne (grammaticale) du narrateur, Genette remarque à juste titre que la question, tant qu'elle relève de la grammaire, est sans pertinence. Un narrateur "à la troisième personne" n'existe pas par définition: s'il y a narration, il y a un sujet narrant, toujours, virtuellement, première personne. On ne peut distinguer la personne du narrateur --cette fois dans le sens "humain", puisque la question est éliminée sur le plan grammatical-- que par sa présence ou absence dans le récit du niveau narratif en question.[39]

Al respecto, anota Benveniste:

> Si percibo dos instancias sucesivas de discurso que contengan yo, proferidas por la misma voz, nada me garantiza aun que una de ellas no sea un discurso narrado, una cita en la que yo sería imputable a otro. (...) Hay pues, en este proceso, una doble instancia conjugada: instancia de yo como referente, e instancia de discurso que contiene yo, como referido.[40]

Se hace necesario, entonces, discernir la instancia que en el relato produce el discurso que funda mundo narrado, distinta del "yo" que visualizamos como actualizando el discurso. Es esta distinción el primer problema que plantea el relato. Si bien es cierto que en un relato tradicional la presencia de un narrador básico que genera el mundo ficticio es fácilmente determinable, en gran parte de la narrativa contemporánea la voz del hablante fundamental se encuentra oculta, como agazapada tras otras voces, no es fácilmente determinable y, en algunos casos como Pedro Páramo, de Juan Rulfo, o La traición de Rita Hayworth, de Manuel Puig, el problema es casi irresoluble.

Fragmentos presenta problemas respecto de la presencia de la voz que funda la enunciación del acto narrativo. Según hemos señalado anteriormente al determinar la estructuración en abyme que presenta la novela, en Fragmentos hay dos relatos mayores ligados por una relación de interdependencia, que designamos como diégesis y metadiégesis. Ambos relatos entregan su discurso desde la primera persona narrativa; el narrador diegético se presenta como autor-ficticio que reúne materiales para escribir una novela. Sin embargo, el hecho de que este narrador se presente como personaje y autor-ficticio que proyecta escribir la novela que leemos en el Diario de trabajo y las Narraciones, no es dato suficiente ni válido para considerarlo como la auténtica fuente de enunciación del relato. Este narrador se presenta como sujeto de la enunciación y sujeto del enunciado al mismo

tiempo, lo cual constituye ya una evidencia que confirma la hipótesis de que no podemos considerarlo como la voz que genera el mundo narrado, puesto que el "yo" que aparece enunciando el discurso no puede ser, al mismo tiempo, el "yo" referido como sujeto del enunciado:

> Desde el momento en que el sujeto de la enunciación se convierte en sujeto del enunciado, ya no es el mismo sujeto quien enuncia. Hablar de sí mismo significa no ser ya el mismo "sí mismo". El narrador es innombrable"[41]

escribe Todorov, adelantando con esto otro hecho que podemos comprobar con la lectura; esto es, en el relato no coinciden el tiempo de la escritura con el tiempo de la historia narrada; el narrador no puede participar en los hechos que componen el mundo ficticio al mismo tiempo que produce el discurso.

Si bien Fragmentos se propone instaurar un pacto narrativo distinto al establecido por el relato tradicional, compartiendo así los rasgos técnicos característicos de un gran sector de la narrativa contemporánea en el sentido de ocultar la auténtica fuente de enunciación del discurso narrativo que da forma al mundo narrado, es posible determinar el nivel en que se sitúa la voz del hablante fundamental, teniendo presentes por una parte, la teoría desarrollada por Martínez Bonati expuesta en la "Introducción", y, por otra, los niveles narrativos establecidos por Genette. Para este último,

> tout événement raconté par un récit est à un niveau diégétique immédiatement supérieur à celui où se situe l'acte narratif producteur de ce récit.[42]

Y agrega más adelante:

> L'instance narrative d'un récit premier est donc par définition extradiégétique, comme l'instance narrative d'un récit second (métadiégétique) est par définition diégétique, etc.[43]

Genette ha distinguido diversos niveles narrativos de acuerdo a la relación del narrador con su discurso y en relación con su participación en el mundo narrado, estableciendo los siguientes paradigmas:

> Si l'on définit, en tout récit, le statut du narrateur à la fois par son niveau narratif (extra- ou intradiégétique) et par sa relation à l'histoire (hétero- ou homodiégétique), on peut figurer par un tableau à double entrée les quatre types fondamentaux de statut du narrateur: 1) extradiégétique-hétérodiégétique, paradigme: Homère narrateur au premier degré qui raconte une histoire d'où il est absent; 2) extradiégétique-homodiégétique, paradigme: Gil Blas, narrateur au premier degré qui raconte sa propre histoire; 3) intradiégétique-hétérodiégétique, paradigme: Schéhérezade, narratrice au second degré qui raconte des histoires d'où elle est généralement absente; 4) intradiégétique-homodiégétique, paradigme: Ulysse aux Chants IX à XII, narrateur au second degré qui raconte sa propre histoire.[44]

De acuerdo a lo que hemos postulado hasta aquí, podemos definir el estatuto del narrador en Fragmentos en los siguientes términos:

1) Hay un narrador extradiegético, situado en un nivel jerárquicamente superior, que se constituye como la voz fundamental que genera el discurso narrativo, por definición de contenido mimético. Como fuente de la enunciación, genera:

2) Un narrador intradiegético, situado en un nivel inmediatamente inferior respecto del nivel anterior, que se constituye en narrador responsable del discurso que genera el fragmento inicial, el Diario de trabajo y las Narraciones.

Como sujeto del enunciado es personaje del mundo narrado; como narrador diegético, en un momento de su discurso cede parte de la narración a otro personaje, Justo Samaniego.

3) El discurso de Justo Samaniego, narrador metadiegético situado en un nivel inferior respecto de los dos niveles narrativos ya señalados, funda el metarrelato constituido por las Secuencias proféticas. Su caracterización en detalle la postergaremos hasta el momento en que nos ocupemos de este relato segundo.

Según los paradigmas establecidos por Genette, definiremos el narrador diegético como intra-homodiegético, puesto que produce su discurso desde la diégesis y participa como figura de ella. En tanto se postula como personaje protagonista del mundo que narra, se trata de un narrador autodiegético.

El rasgo más distintivo del narrador de la diégesis lo constituye el hecho de que a la vez de presentarse como personaje y autor ficticio, no sólo tiene la conciencia de narrar, de contar una historia, sino también de estar creándola en cuanto autor. La condición de sujeto de la enunciación y sujeto del enunciado exige distinguir la función del narrador/personaje, pues concierne a los problemas señalados por Genette entre el productor del discurso: ¿quién cuenta?, y el focalizador: ¿quién ve? A este aspecto se refiere también Jean Rousset, al estudiar el relato en primera persona:

> En de tels cas, on constate la séparation du foyer visuel et de la narration; un regard et un narrateur disjoints se trouvent mis en relation et en interférence

> (si l'on veut, en discordance) par l'auteur-régisseur. Qu'on les réunisse, on revient au récit "personnel": le narrateur réintégré comme personnage est simultanément porteur du regard et du discours; il parlera de lui-même tel qu'il se voit et du monde tel qu'il le voit. On peut tenir pour probable que la première personne, mieux que tout autre instrument, rend sensibles la présence et l'action limitative d'un point de vue focalisé, puisqu'elle intègre dans le texte la source de la narration.[45]

Determinaremos las variaciones que presenta la focalización posteriormente, y nos referiremos ahora al estudio del narrador en cuanto realiza funciones como generador del acto de enunciación narrativa.

El rasgo más importante que en este aspecto presenta el narrador, es su grado de conciencia sobre el carácter puramente verbal que posee el relato, de su condición de lenguaje imaginario. No pretende contar una historia verdadera; la única realidad que sustenta el mundo narrado son las palabras que lo constituyen, que no refieren a referentes externos al mundo ficticio, sino que se instituyen como un universo autónomo. Esta conciencia narrativa del carácter ficticio del relato abarca a todos los componentes del mundo, incluido el narrador como ente imaginario; la novela será:

> "Un conjunto de palabras en el que estaré yo mismo, hecho palabra también; con las cartas a la vista, quiero decir, con la advertencia reiterada de que es una ficción verbal, y en modo alguno una historia verdadera ni siquiera verídica". (p. 132)

Tal afirmación plantea el problema de la configuración del narrador, y el de la naturaleza del mundo narrado. Si ésta no es "una historia verdadera ni siquiera verídica", se confirma la propiedad de discurso imaginario que posee el lenguaje literario, según señalamos en la "Introducción",

de acuerdo con Martínez Bonati; por otra parte, esta afirmación plantea la negación de la veracidad que diferencia el lenguaje literario del lenguaje eminentemente comunicativo, pero no descarta la posibilidad de la veridicción, que es la categoría que define el discurso imaginario; por oposición, un discurso, para ser verdadero, ha de someterse a determinadas condiciones en relación tanto con el emisor como con el referente (real) al que apunta, y se encuentra sometido a prueba de error.[46] Un discurso que se presenta a sí mismo como no verídico no precisa apoyarse en los referentes externos ni está sometido a las exigencias del discurso verdadero; por el contrario, la veridicción es la condición que lo determina en tanto discurso imaginario, la existencia de un pacto entre emisor y destinatario en que ambos simulan aceptar lo dicho como si fuera verdadero; el discurso se presenta como

> un <u>hacer-parecer verdadero</u>; es decir, en la construcción de un discurso cuya función no es decir la verdad, sino lo que parece verdad. Este parecer no persigue más, como es el caso de la verosimilitud, la adecuación con el referente, sino la adhesión de parte del destinatario al cual se dirige, buscando que éste lo lea como verdadero. Dicha adhesión del destinatario sólo puede ser lograda si el discurso corresponde a su expectativa: es decir, la construcción del simulacro de verdad se halla fuertemente condicionada, no directamente por el universo axiológico del emisor, sino por la representación del mismo que se hace el emisor, el cual se erige en el dueño de su obra, responsable del triunfo o del fracaso de su discurso.[47]

Es el establecimiento de un pacto con el lector para que éste acepte el discurso como ficticio lo que propone el narrador, aspecto que se revela decisivo en la organización y

naturaleza del relato, que no concierne únicamente a la condición del mundo narrado, a la diversidad de planos que lo constituyen, sino que se manifiesta también en la configuración del narrador y las características que presenta su discurso.

La insistencia, por parte del narrador, en el carácter ficticio del relato que presenta, y la reiterada afirmación de que se trata de una creación puramente verbal, imprimen al relato y al discurso del narrador un carácter de ficción que se está inventando mediante la imaginación y la fantasía, el juego y la parodia lingüísticos. El acto de creación reenvía al campo de la literatura más que a la observación de un sector de realidad o a la experiencia particular de lo vivido. La obra literaria se presenta como construcción de una realidad que se ciñe a sus propias leyes, y no se concibe como una representación o copia de una realidad objetiva. En este sentido habrá que considerar la naturaleza del discurso narrativo, que incorpora la ironía y el humor, junto a especulaciones y reflexiones sobre la existencia y la literatura.

En lo que se refiere a la palabra del narrador, es necesaria una observación preliminar. Se ha afirmado antes que la voz del narrador es, en el relato, la única instancia depositaria de la verdad sobre el mundo narrado. El narrador de la diégesis continuamente aparenta ignorar aspectos de lo narrado, como puede ilustrar este ejemplo, escogido de entre otros muchos:

> "¿Por qué está el bonzo en estado cataléptico?" "La cima de su perfección le permite realizar un viaje astral. Cuando regrese, traerá un mensaje." "¿Cuál?" "¿Cómo quieres que lo sepa, si no ha regresado todavía? Lo hará mañana o pasado, nosotros estaremos presentes." (p. 100. El subrayado es nuestro.)

Esta pretendida ignorancia es consecuente con el carácter que posee la novela de postularse como una novela que se está haciendo, proyectando en el tiempo de la escritura. Junto a esta pretendida ignorancia del narrador, hay también en su discurso afirmaciones que lo presentan como un narrador poco digno de crédito:

> servirá para que el lector sepa también quién le habla, acerca de lo cual poco le he dicho, y este poco falso; claro que tampoco estoy seguro de la veracidad de lo que afirme ahora. (p. 128)

Tales declaraciones son coherentes, sin embargo, con la naturaleza del mundo presentado --historia que explora sus posibilidades de convertirse en novela: tal es la convención sobre la que el relato se establece--, y coherente también con la condición del narrador-autor ficticio propuesto en el relato. En tal sentido, cuando el narrador está pretendiendo negar o dudar acerca de algunos aspectos del mundo, está creando un mundo con las características que se está señalando, imprimiendo al relato el carácter de un continuo hacerse (y deshacerse), en el que interpola reflexiones sobre lo escrito y sobre las posibilidades que se abren, y al mismo tiempo nos da una imagen del narrador, cuyos elementos, dispersos a través del relato, debemos agrupar en torno a distintos aspectos para conseguir una imagen de la figura del narrador de la diégesis. Hay que destacar el que

el discurso mimético del narrador diegético no siempre es afirmativo, sino que se constituye también por la apariencia, la incertidumbre y el juego; la palabra del narrador se sitúa en los límites entre el ser y el parecer, y es de este modo como hay que entender todos los recursos que caracterizan su voz.

Los distintos aspectos que permiten caracterizar la figura del narrador representado en la diégesis, se pueden esquematizar, en una primera aproximación, de acuerdo a como se establece en el siguiente apartado.

1) Identidad. Desde las páginas iniciales del relato, el narrador de la diégesis se presenta como un ser (empleamos este término que nos parece ajustado al carácter antropomórfico que asume la figura del narrador, pero sin querer practicar un análisis psicológico) cuya personalidad disgregada está constituida por la presencia simultánea, o consecutiva, de otros seres que habitan su interioridad. El narrador afirma poseer una conciencia poblada por recuerdos propios y ajenos, de tal manera que le resulta difícil, si no imposible, discernir su auténtica identidad. Así:

> con paciencia y con método, alcanzo más o menos a mis veintiún años, y aunque el todo recobrado no sea coherente sino contradictorio, y aunque me cueste a veces discernir lo mío de lo allegado, puedo al menos reconstruir algo muy parecido a una figura (...) Una figura, sin embargo, que resultase de sumar otras, una especie de remiendo general, que, si lo ves por un lado, parece como un Alberto Caeiro, y si por otro, como un Abel Martín. (p. 9)

Además de esta mención a los heterónimos de Fernando Pessoa y Antonio Machado, más adelante afirma que, antes de

la edad citada, ha sido sustituido por el pasado de Napoleón, después de lo cual diversos otros seres se suplantan en su interioridad, cuya suma configuraría el todo fragmentario que es su personalidad. Tales declaraciones contribuyen, por una parte, a enfatizar la condición puramente ficticia del relato, anuncian, por otra, el carácter lúdico al que nos referiremos, y confirman la función del narrador de un relato presentado en primera persona que no corresponde a la forma autobiográfica, a pesar de algunas referencias a otras obras del propio Torrente Ballester y al oficio de escritor que el narrador se atribuye:

> Lo releo y no quedo satisfecho: es como si de antemano me hubiera limitado o señalado un camino que no quiero seguir. En una ciudad así, ¿qué puede suceder? Cosas reales, humanas. Y yo, ¿qué puedo hacer con ella? Más o menos, lo que con Pueblanueva del Conde, con ligeras variantes ... (p. 19)

Esta pretendida atribución de la auténtica fuente de enunciación del relato, e incluso la referencia a Pueblanueva del Conde y, más adelante, la mención del tema de Don Juan, que corresponden a creaciones de Torrente Ballester, hay que considerarlas como parte de la convención instaurada por esta novela, pero puesto que no se trata de una autobiografía auténtica[48], debemos considerar justamente dicha modalidad de presentación narrativa como un esfuerzo por ocultar la verdadera fuente de enunciación, característica propia también de novelas narradas en primera persona:

> El verdadero narrador, el sujeto de la enunciación de un texto en el cual un personaje dice "yo" sólo resulta con esto aún más disimulado. El relato en primera persona no explicita la imagen de su narrador, sino que por

> el contrario la hace aún más implícita. Y todo intento de explicitación sólo puede conducir a una disimulación cada vez más perfecta del sujeto de la enunciación.[49]

2) El oficio de escritor que el narrador diegético asume desde el comienzo del relato es otro rasgo que determina su caracterización. En el fragmento inicial declara ser un escritor que ya ha intentado escribir unas memorias, convirtiéndose en el tema único de su relato (p. 10); el oficio de escritor se revela en cada una de las secciones que componen el Diario, pero, junto a esta modalidad de narrador-autor ficticio, hay otros pasajes en los cuales el narrador insiste ser, en la vida real, un escritor:

> Aparentemente, pues, soy sólo un profesor que con cierta parsimonia escribe libros de ficción: ambos marbetes, juntos o separados, me acompañan a mi paso por la realidad. (p. 39)

> Me dediqué a escribir, eso fue todo, y no precisamente mis memorias, que no creí que le importasen a nadie, sino ficciones vulgares, algo en que pudiera entretener mis largos ocios y mi imaginación; y en eso me encontraba, autor de algunos libros de escasa relevancia... (p. 129)

A esta pretendida información sobre el oficio que realiza en la vida real, hay que agregar la condición de novelista que, en el relato, asume la voz narrativa, mero artificio de construcción cuya importancia es significativa en esta novela. En efecto, en algunos momentos del relato, el narrador se refiere a la existencia de un manuscrito suyo anterior, del cual extrae materiales para hilvanar la historia que está inventando, y que le son necesarios para complementar determinados aspectos de su relato. Como presunto au-

tor, se relaciona también con algunas de las figuras:

> "Usted no ignora, don Procopio, que estoy buscando materiales para una novela. (p. 186)

3) Esta condición de autor ficticio está íntimamente relacionada con otra modalidad que contribuye a caracterizar la figura del narrador, cual es la naturaleza reflexiva de su discurso sobre las particularidades de su narración. Todas las secciones del Diario constituyen reflexiones críticas sobre lo escrito y sobre las perspectivas que se abren a partir de las secuencias ya elaboradas, y que adoptan la forma de problemas que un creador enfrenta ante su obra. Anticipando un aspecto, podemos señalar que la voz narrativa se inscribe, de este modo, en el tiempo del discurso, diferente del tiempo de la escritura y del tiempo de la historia, aun cuando el narrador intente hacer creer al destinatario que el tiempo del discurso y el tiempo de la historia coinciden.

4) Un recurso significativo como procedimiento para entregar la narración es la conciencia del narrador de ser una figura ficticia. Tal condición se proyecta sobre dos aspectos del relato: a) la naturaleza ficticia, meramente verbal del mundo narrado, que se expresa reiteradamente en el relato, no sólo en la diégesis, sino también en la metadiégesis; y, b) la naturaleza, también verbal, del narrador. Plantear que una obra literaria es un hecho de lenguaje imaginario resulta tautológico, y no es necesario insistir sobre esto. Pero tal condición resulta decisiva

cuando la propia novela, a través de la voz narrativa, se postula como entidad imaginaria, cuyo único ser es el lenguaje que la despliega. Fragmentos destaca, junto a otras obras literarias (La cólera de Aquiles, de Luis Goytisolo es otro ejemplo que podemos citar) por la manifiesta conciencia de postularse como obra de ficción verbal, sin pretender ser una copia o representación de un sector de la realidad empírica. El propio narrador se describe como una mera construcción verbal, autor ficticio que inventa una historia ficticia, lo que le confiere un estatuto particular en el relato, pues por una parte intenta asumir la condición de autor material del relato, ocupar el papel que cumple el individuo real que finge realizar actos ilocutorios, y, por otra, ser en el relato una figura ficticia; sujeto de la enunciación y sujeto del enunciado son, en la novela, productos de un proceso de enunciación anterior, situado en el nivel superior a la diégesis y que representa la auténtica fuente de enunciación narrativa que describimos como nivel extradiegético.

En lo que respecta a lo que aquí importa destacar, el narrador-autor ficticio y personaje tiene plena conciencia de su ser de palabra:

> A mí no me veían, seguramente a causa de mi condición verbal... (p. 25)

> Asomé la cabeza por la esquina, y vi a un hombre muerto y a unos soldados. Me pregunté si mi naturaleza estrictamente verbal me ponía a cubierto de agresiones y decidí que sí, aunque acaso en el mundo de don Justo las leyes no coincidiesen con las del mío. (p. 389)

5) Los aspectos señalados, y que permiten fisonomizar las características básicas que presenta la figura del narrador, inciden sobre el carácter fundamentalmente lúdico que se encuentra en la base de toda la novela. Efectivamente, en los diversos niveles que la componen se puede apreciar una voluntad constructiva lúdica, no sólo representada por las situaciones cómicas que constantemente se desarrollan, sino también por el modo como se organiza el relato, la ironización de la naturaleza de la obra literaria, el modo como se relacionan las historias y que exigen un ininterrumpido proceso de reconstrucción, por el continuo hacerse y rehacerse de determinadas historias, en la inclusión, por ejemplo, del personaje Felipe Segundo, que en sus apariciones sólo cuenta chistes pero que intenta mantener la reencarnada apariencia de su modelo histórico real, etc. En lo que al carácter lúdico del narrador se refiere, el primer elemento significativo que cabe señalar lo constituye la postulación del relato como mera ficción y la consiguiente consideración del lector:

> Si con ciertas palabras intento configurar imágenes de hombres, es por seguir la costumbre, pero que nadie lo tome en serio. (p. 13)

O, en el mismo sentido, este otro ejemplo de los muchos que contiene la novela:

> Ficción, como se ve, de un simbolismo sencillo, al alcance de los más limitados cacúmenes... (p. 80)

El segundo elemento que es conveniente consignar sobre el carácter lúdico ha sido ya señalado, y se refiere

a la atribución de la verdadera autoría del relato. El narrador, incorporado a su mundo como presunto autor, se autodescribe, además, en los siguientes términos:

> Tengo, pues, que confesar, y lo hago con ánimo abierto y juguetón, que esa doble personalidad me ha servido para disimular mi profesión verdadera, que lo es ni más ni menos la de agente secreto al servicio de quien pague (...) Soy conocido en el mundo de los agentes secretos como "El maestro de las pistas que se bifurcan"... (pp. 39-40)

declaración que, además, se revela importante como clave de los procedimientos constructivos utilizados en la organización del relato. La escritura es un juego que nace como despliegue de la imaginación creadora, enfatizando de este modo no sólo la naturaleza del mundo creado sino los recursos empleados en la narración, en la manera como se presenta el discurso que funda mundo imaginario. Es esta intencionalidad la que se pone de relieve, por ejemplo, cuando al referirse a una de las historias --la que constituye la base del metarrelato--, el narrador se pregunta:

> porque, ¿qué razón me movió a imaginar la invasión de los vikingos? El ánimo juguetón, ni más ni menos. (p. 377)

Esta característica del narrador se revelará decisiva tanto en la creación y entrelazamiento de las diversas historias que componen lo narrado, como en los métodos de presentación, aspectos sobre los que volveremos necesariamente.

Luego de esta caracterización sumaria de la figura del narrador, se puede establecer la tipología de la narración, considerando las funciones que cumple el narrador en el relato, el modo como configura el mundo, el orden en que or-

ganiza el relato, distinguiendo entre el tiempo del discurso y el tiempo de la historia, etc., lo que nos permitirá descubrir la particular estructuración de la novela.

Tipología de la narración

Con el objeto de ordenar los diversos aspectos que componen el plano de la narración de Fragmentos, consideraremos la modalidad de presentación del mundo hecha por el narrador, de acuerdo a un esquema que nos permita detectar sus características más relevantes.

En su "Discours du récit", Genette distingue dos aspectos concernientes a la figura del narrador, que la crítica tradicional solía presentar como uno solo, bajo la clasificación de las funciones del narrador; en Genette hallamos la distinción entre lo que se designa como la "Voz" y el "Modo" narrativos, es decir, establece la distinción entre la instancia que produce el relato --quién cuenta--, y la manera como el relato es percibido, que se resuelve con el problema de la distancia y la perspectiva presentes en el relato, o sea, la instancia de "quién ve", distinción que utilizaremos en la tipología de la narración.

El primer problema que hay que dilucidar en el aspecto de la voz narrativa, se refiere a una distinción que ya hemos establecido previamente, es decir, la de los niveles narrativos. Hemos hecho nuestra la afirmación de que en todo relato es necesario atribuir a la instancia narrativa extradiegética la fuente auténtica de la enunciación narrativa --el hablante fundamental, que hemos distinguido con

el apoyo de la teoría lingüística. Es esta instancia el nivel superior (en el sentido de ser el nivel primero indispensable para la fundación de todo relato escrito como narración) del que se desprenden los niveles siguientes, que hemos designado como diégesis y metadiégesis de la novela que estudiamos. Así, los niveles intradiegético y metadiegético actualizan la presencia de la figura del narrador en Fragmentos.

Si bien los niveles narrativos aquí descritos corresponden al estatuto jerárquico del narrador en el relato, se hace necesario además distinguir en la figura del narrador su relación con la historia, de acuerdo a su grado de participación o ausencia en la estructura del acontecer. En ambos niveles, la figura del narrador presenta una doble modalidad: es homodiegético cuando participa como personaje del mundo ficticio, hace referencia a sí mismo en su discurso, y heterodiegético cuando narra acontecimientos en los cuales no figura como personaje; en este caso, la fuente de enunciación narrativa se encuentra oculta o disimulada tras la forma impersonal. Como narrador intrahomodiegético, asume la condición de autor ficticio y se representa como el organizador del mundo. Esta condición se manifiesta en el fragmento inicial y en las secciones que componen el Diario. Pero esta función varía en aquellas partes de la novela en las cuales adopta la modalidad de narrador heterodiegético; entonces, asume su función autorial entregando la narración de un mundo en el cual no participa. Dada

esta modalidad de presentación del mundo ficticio, nos referiremos a las características que presenta el narrador homodiegético y heterodiegético por separado.

Narrador homodiegético y su relación con la historia

La característica básica que presenta el narrador homodiegético, es la de entregar su narración en primera persona, asumiendo la función de narrador-autor ficticio y personaje; hay, por lo tanto, un intento por identificar el "yo narrador-autor ficticio" y el "yo narrado". Desde tal condición, el narrador organiza el mundo, crea el espacio donde se desarrollarán los acontecimientos, elabora el orden temporal, proyecta las historias, presenta las figuras que participan en el mundo ficticio, de las cuales él forma parte, pero también critica periódicamente la estructura que se va proyectando; en suma, organiza, ordena y critica los elementos que componen el relato.

De acuerdo con esta participación, hay que destacar los diversos aspectos que la figura del narrador presenta, para describir ordenadamente la tipología que presenta el plano de la narración.

El primer factor que cabe consignar como procedimiento constructivo se refiere a la conciencia del poder de la palabra, como elemento primordial que permite fundar el mundo imaginario. Desde el primer momento, y repetido insistentemente durante todo el relato, el narrador afirma la naturaleza puramente verbal de todos los componentes del relato, incluido él mismo como narrador y personaje, mero ser de

palabra. Si bien todo relato intenta crear una ilusión de realidad, en esta novela se insiste constantemente en que el relato es mera ficción, es literatura de imaginación construida a base de palabras. La imagen de mundo que sustenta proviene de la significación de su estructura profunda, no se propone una representación de un cierto sector de la realidad que la novela pretende acotar como primera intención. A partir de esta conciencia sobre la creación literaria como factura verbal, la primera labor que emprende el narrador es la creación de un espacio imaginario, necesario para que puedan desarrollarse las historias y se movilicen los personajes que participarán en la estructura del acontecer. En esta primera labor de construcción de un mundo físico, hay que señalar que las secciones del Diario, anteriores a la primera sección de las Narraciones, constituyen un verdadero acto de Génesis, de fundación de una realidad; primero, el narrador creará una imagen de ciudad poblada por sus habitantes, que surgen del mismo modo como surge la ciudad, es decir, de la imaginación narrativa; más tarde aparecerán los personajes cuyas historias se proyectarán posteriormente, y a los cuales se dedica mayor atención. Desde el fragmento con que se abre la novela, el narrador, ente de lenguaje, aparece solo y en un espacio indeterminado. La fundación de la realidad se lleva a cabo primero mediante la nominación de objetos y habitantes; el nombrar del narrador, su mención de objetos y seres confiere existencia y permanencia, e incluso funda historia. El mundo imaginario,

surgido espontáneamente, adquiere de pronto una historia que más tarde se concretizará, en virtud del poder de la palabra que funda mundo con todas sus dimensiones temporales y espaciales; la misma virtud de la palabra, asimismo muestra al narrador como un ser de palabras que habita un mundo construido por su lenguaje:

> ¿Cómo son las escaleras? ¿De caracol quizás? En cualquier caso, muchas, demasiadas para un hombre de mi edad. Si las subo, me canso. Pero ya están ahí, ya las nombré, ya trepan hasta la altura encajonadas en piedra. Hace frío, y los sillares rezuman humedad. Algunos tramos están gastados y resbaladizos, pero no hay pasamanos donde agarrarse. Lo cual, sin embargo, no es un inconveniente. Si yo fuera de carne y hueso, y la torre de piedra, podría cansarme, y resbalar, y hasta romperme la crisma. Pero la torre y yo no somos más que palabras. Sús, y arriba. Voy repitiendo: piedra, escaleras, yo. Es como una operación mágica, y de ella resulta que subo las escaleras. (p. 15)

En el proceso de creación de la realidad, de invención por nominación, hay que anotar la creación del espacio y de los habitantes por acumulación de elementos, mediante enumeración y establecimiento de relaciones que permiten dar una imagen de mundo:

> He nombrado la torre, y ahí está. Ahora, si nombro la ciudad, ahí estará también. Entonces, digo: la catedral, monasterios, iglesias, la universidad, el ayuntamiento, el palacio del arzobispo; y digo: rúas, plazas, travesías, la carrera del Duque, el callejón de los Endemoniados, el pasaje Vai-e-ven; digo: columnas, pórticos, bóvedas, ángeles, santos, profetas, volutas, pilastras, pináculos. (p. 16)

La realidad que imagina el narrador homodiegético surge a medida que éste la nombra, procedimiento que, al mismo tiempo que pone de relieve la conciencia y la capacidad creadora de la palabra, entrega también una primera imagen

del carácter lúdico que ya mencionamos entre las características del narrador, pues en el acto de fundación del mundo imaginario alternan la seriedad con el divertimento que produce el crear una realidad de palabras; todo lo imaginado asume existencia por el hecho de nombrarlo; de este modo, en la enumeración y acumulación de elementos necesarios para dar una imagen de mundo, tienen también cabida el juego con las palabras, la parodia de otras formas de lenguaje, como la que representa el voceo propagandístico, el tono falsamente afectado y solemne que utiliza el narrador para describir rituales religiosos o formas artísticas, el tono desenfadado en el tratamiento de aspectos que ordinariamente se describen seriamente, etc.:

> ¡Y aquel nido de gorriones entre las tetas de Santa Ursula! (p. 16)

> ¡Ay, las arcadas solemnes de los claustros, las bóvedas de crestería, las crujías oscuras! ¡Ay, los altares dorados, las columnas de pámpanos cargadas que sostienen la luna y el sol! (p. 16)

> Abacerías, tabernas, mercerías, quincallas, lleve usted un souvenir de Villasanta de la Estrella, platerías, bancos, azabacherías, boutiques para niño y prenatal, anticuarios, bares, boîtes de nuit, y el sacrosanto barrio de los burdeles, al fondo y a la izquierda, según se baja. (p. 17)

> Por último, las torres: eclesiásticas todas; entre grandes, pequeñas y medianas, veintiocho. Las hubo militares y nobles, pero fueron cayendo: los señores feudales no pudieron con la mitra, sus lanzas se quebraron contra las excomuniones. ¡Anatema, Fernando Deza! ¡Anatema, Manuel Ozores! ¡Anatema, Pero Madruga! (p. 18)

Junto con esta modalidad de construcción de mundo, de la que se podrían citar muchos otros ejemplos, hay que indicar que durante todo el relato el narrador manifiesta la

conciencia de creador que ejerce mediante su imaginación y fantasía. Se amplían así los márgenes del mundo, que no se rige por las regulaciones de la realidad extratextual, y que le permitirá al narrador situar en un mismo plano elementos que corresponden a distintos niveles de realidad; así, por ejemplo, se consigna en los ejemplos que transcribimos y que refieren el viaje del narrador y Lénutchka, por los rayos del sol, a la isla del Dragón Feo:

> "Y digo lo de seguir al sol porque él nos marcará la ruta. En esa dirección, precisamente, está la isla." Lénutchka estiró los brazos. "Me apetece colgarme de la luz, pero me da temor de que los rayos sean demasiado sutiles y me dejen caer." "Las palabras no pesan", le respondí, y, por quitarle el temor, me instalé en un haz luminoso que me alejó rápidamente. "¡Espérame!", gritó ella, riendo: cuando volví la vista, me seguía ya, saltando de un rayo en otro, y pronto estuvo a mi lado. (p. 106)

> Se me vinieron a la memoria imágenes de tritones, de náyades y de otros seres nadadores, y, conforme lo pensaba, nos íbamos cambiando, hasta perder la estrecha conciencia de humanos y sentirnos en comunicación con las inmensas aguas de aquél y de otros mares; con su color y su luz; con los mudos pececillos que ahuyentábamos al paso, con las rocas y las guijas del fondo. Caballos de Neptuno, pareja de delfines, escualos rápidos de especie inofensiva: todo eso fuimos, y al encontrarnos junto a las siete bocas que cantaban seriamente su oratorio, nos sentimos hermanos de ellas. (p. 126)

El discurso del narrador, y los métodos empleados para la configuración del mundo, son muy variados, ya que se conjugan diversos tipos de discurso --serio, irónico, cómico paródico, poético, o bien se emplean técnicas surrealistas, visiones, etc.-- y diversos planos de realidad, con mezcla de tiempos y espacios unidos según las exigencias que la naturaleza del relato parece imponer, todo lo cual produce la indudable complejidad que la novela presenta en su orga-

nización estructural.

Otro elemento que es preciso mencionar dentro de los procedimientos de elaboración del mundo, proviene de los recuerdos del narrador, que surgen ya sea de otros proyectos narrativos (como la recurrencia al manuscrito) que se presentan a veces nítidamente en la memoria, o bien se distorsionan e interfieren con nuevas imaginaciones y fantasías en libre asociación, cuyo conjunto se realiza en las posibles proyecciones que el relato puede adoptar. Así, el primero de los recuerdos que el narrador actualiza se encuentra unido a imágenes visionarias:

> Eso, harapos, es lo mío, harapos que fueron telas suntuosas y brillantes, rasgadas ahora y hasta podridas antes de alcanzar forma. Cuelgan o se amontonan, si están inertes; y si las mueve un viento y las alumbra la luz, ellas solas se organizan en grupos caprichosos, fuera de cualquier lógica y de cualquier razón. Ahora mismo las veo, algunas de ellas, caras y cuerpos olvidados, como un capitel románico, unas narices aquí, allá una pierna, entre un torso tetudo y un brazo armado: unos ojos estúpidos y grandes, la espalda y las caderas de una mujer desnuda, una mano gigante con una bomba encendida, la torre de una iglesia. Esa bomba, y la torre.... Empiezo a recordar. El grupo de anarquistas que se reunía en casa de Ramiro, el sastre de la torre Berengaria ... (p. 14)

Esta técnica de organizar el discurso narrativo incluyendo diferentes elementos, tanto realistas como visionarios en que están presentes la alucinación y la fantasía, o serios y humorísticos, es decir, de construir una parcela de la realidad en un tono de seriedad que se quiebra inmediatamente por la ironía y la libre asociación de imágenes, se revela como el recurso más importante que sostiene la imagen de realidad del relato, a la vez que proporciona

un elemento valioso para comprender la concepción de la obra literaria presente en la novela. Es en este sentido que se inscriben, como materiales narrativos puestos a un mismo nivel, los recuerdos puntuales o distorsionados junto con la imaginación y la visión, en la configuración del mundo ficticio.

Corresponde también al narrador homodiegético la presentación de la mayoría de los personajes con los cuales él se relaciona en tanto es también figura de la historia. En este aspecto, destaca el hecho de que no todos los personajes son presentados del mismo modo por el narrador; así, por ejemplo, surgen los personajes que tendrán una función de mayor importancia en el relato --Pablo Bernárdez, Justo Samaniego, don Procopio-- no inmediatamente inventados por el narrador, y cuya aparición está mediatizada por el hecho de que parecen haber impuesto ellos mismos su presencia. Lo mismo que la autodescripción del narrador, éstos también semejan otros personajes, aunque no se correspondan con un modelo en términos idénticos:

> Entonces, empezaron a abrirse las aristas de la piñata y a descender de ella, con cautela, algunos personajes. No personas, entiéndaseme bien, sino precisamente personajes, los que andaba buscando, conjuntos de palabras más o menos como yo, y como todo lo que hay aquí. (p. 26)

Además de esta característica que el narrador anota, de ser personajes de palabras, éstos se caracterizan también por el hecho de mostrar, desde su aparición, autonomía e independencia, rasgo que señalaremos luego, al mostrar como subestructura del relato su carácter polifónico:

> Dentro de mí, precisamente: toda la operación metamorfósica, de la cual, sin embargo, no había tenido conciencia ni constancia. Y como podía predicarse otro tanto de las demás figuras, cátate aquí un suceso del que se desprenderían algunas conclusiones: la primera y más alarmante, su independencia de las palabras (...) La segunda, la autonomía de su voluntad, ya que no sólo se habían formado sin mi permiso, sino que estaban allí sin haberlas llamado, por inercia o --¿quién lo sabe?-- porque así lo querían... (pp. 26-27)

Para la presentación de otros personajes, sin embargo, el narrador emplea una técnica diferente; así, por ejemplo, ocurre con la incorporación al relato de Lénutchka y Moriarty. Puesto que el narrador, en su condición de autor ficticio presume representar a un escritor real, desde esta condición entabla relaciones epistolares con una joven profesora rusa y que terminan en un afecto recíproco; dadas las dificultades para materializar dichas relaciones en la vida real, el narrador informa que la incorpora a la novela, transformándola, lo mismo que él, en personaje del relato:

> Por tanto, me sorprendió una carta larguísima, e incluso algo monótona, llena de citas, distingos y digresiones, en que sofisteaba de lo lindo para exponer las razones que la empujaban a pedirme que, ya que otra solución no nos cabía, la metiera también en la novela; es decir, la redujese a mi misma condición de sistema verbal para que, así los dos, pudiésemos amarnos... (p. 133)

Esta incorporación responde a la convención del relato como pura imaginación actualizada por el lenguaje y a un concepto de realidad que no corresponde al nivel extratextual; con esto queremos decir que la incorporación de Lénutchka no puede, desde ningún punto de vista, considerarse como una incorporación de un elemento real en el mundo ficticio; muy por el contrario, este recurso afianza el ca-

rácter puramente ficticio del relato, aspecto que queda puesto aún más de relieve con la incorporación del personaje Moriarty, que pertenece a las creaciones de Conan Doyle y a un sistema expresivo-imaginativo diferente. Este personaje, enemigo de Sherlock Holmes, es traído por el narrador súbitamente al relato y proporciona otra de las líneas en que se orienta el acontecer, y su incorporación no resulta violenta en Fragmentos, puesto que, como se ha señalado, en la novela lo insólito forma parte decisiva de su estructura. El procedimiento para incluir a Moriarty resulta, hasta cierto punto, natural:

> "Metiendo a Moriarty en la novela. Sin más preámbulos, inmediatamente." Y en aquel mismo momento, llamaron a la puerta, fui a abrir, y el profesor Moriarty esperaba, con el sombrero en la mano y una sonrisa horripilante debajo del bigote. (p. 268)

Importa mencionar que el narrador, en cuanto autor ficticio, aporta elementos que caracterizan a sus personajes, como es el caso del bonzo Ferreiro, Balbina, Juanucha, en cierta medida Marcelo, de quienes cuenta parte de su historia; pero cuando el narrador se relaciona con ellos en cuanto personaje, son éstos los que proporcionan los datos que componen su personalidad. Hay que señalar, sin embargo, que ni como autor ficticio ni como personaje, el narrador realiza adentramientos en su psicología; como veremos más adelante, el conocimiento de los personajes se consigue a través de sus diálogos, por su discurso, y el narrador generalmente no conoce más que lo que saben ellos, cuestión que estudiaremos al referirnos a las focalizaciones.

De los diversos procedimientos que caracterizan al narrador homodiegético en la configuración del mundo, cabe destacar aún dos rasgos. El primero se refiere al hecho de que el narrador toma a su cargo la narración, y la creación del universo imaginario, desde el fragmento inicial hasta que, al final del Diario del 22 de junio, declara:

> "No sé qué hacer. Tendré que consultarlo con Lénutchka" (p. 82),

afirmación que cobra su pleno sentido cuando, después de la primera de las Secuencias proféticas, aparece intercambiando pareceres sobre la narración con Lénutchka (Diario del 30 de julio, p. 94). En otros términos, como recurso técnico, no siempre los personajes son descritos y presentados en el momento de su aparición, sino que luego de haber participado, el narrador informa sobre su naturaleza y procedencia. Desde la fecha mencionada, es Lénutchka quien colabora con el narrador en la confección del relato en casi todas las secciones del Diario, que van desde el fechado día 30 de julio, hasta el que corresponde al 26 de noviembre (pp. 385-389), penúltima sección del Diario y penúltimo fragmento de toda la novela. La participación de Lénutchka se refiere a un aspecto que ya anotamos al caracterizar al narrador intradiegético, que no sólo se presenta como presunto autor sino que asume también funciones de crítico del relato, reflexionando constantemente sobre lo escrito y sobre las direcciones en que éste se puede proyectar. Hasta la mención de Lénutchka, estas reflexiones las realiza

el narrador homodiegético solo:

> Con lo pensado hay ya para un capítulo, y es la hora del balance, y de ver qué hago ahora con esta escasa materia granjeada, y dicho queda en el mejor sentido, en el de los que creen que vale más lo poco diestramente administrado que lo mucho derrochado. Descarto, por supuesto, cualquier salida realista, de esas que conducen a ficciones sociológicas, necesitadas de apoyos algo más convincentes que los míos, porque puestos en esa tesitura, ¿hay quien se trague lo de un arzobispo que se escapa volando de su palacio para jugar al mus con una trinca de anarquistas? La verosimilitud de semejante situación sólo se adquiere si la insertamos en una gran estructura de ambiciosas significaciones... (p. 78)

Declaraciones como ésta abundan en la novela y no sólo ponen de relieve el carácter autocrítico del narrador, que reflexiona irónicamente sobre la naturaleza de la obra literaria, sino que apuntan también al concepto de literatura en que se apoya la novela.

Desde la aparición de Lénutchka, es con ella con quien el narrador comparte todos los aspectos que caracterizan su narración, ya no sólo las secciones del Diario, sino también las Narraciones y las Secuencias proféticas; Lénutchka, por su formación marxista, defiende el sentido realista que debe sostener el relato, pero su realismo es amplio y no se ajusta a los postulados del realismo socialista y a un enjuiciamiento de la realidad concreta; sus observaciones críticas apuntan a la trabazón orgánica del relato, a su coherencia interna y a rechazar la intervención de determinados elementos que a su juicio no pertenecen al terreno de lo literario:

> Por otra parte, dejas insinuadas connotaciones peligrosas, y no lo digo por la inverosimilitud, porque,

> ya ves, inverosímil es el Dragón Feo, y no hice la menor objeción a su presencia. Es una fantasía, la fantasía es legítima. Pero lo del francés puede ser un milagro, y eso ya no lo admito. La teología no tiene el menor papel en ninguna novela... (p. 187)

y, en otro momento de los muchos que se podría citar:

> "Pues he releído tus papeles, y tenemos bastante de qué hablar. Por lo pronto, no me siento capaz de darte un juicio objetivo, pues no sé si esto es una novela o el diario de un fracaso." (p. 295)

Es a través de estos juicios críticos, ejercidos por el narrador y por Lénutchka, que la novela proporciona su propio aparato autocrítico y apela a la participación activa del narratario, a lo que nos referiremos más adelante; por ahora consignamos el hecho como uno de los elementos decisivos en la ordenación de los signos de la narratividad en este relato.

Narrador heterodiegético y su relación con la historia

Hasta aquí hemos señalado el hecho de que en las secciones que integran el Diario, el discurso del narrador corresponde a su modalidad de homodiegético (autodiegético básicamente, por converger en él las características de narrador-autor ficticio y sujeto del enunciado).

En las restantes secciones que forman parte de la diégesis (Narraciones, más La peregrina historia de Balbina y Marcelo (I)), el narrador presenta una relación diferente con lo narrado: es heterodiegético, pues no está representado como participante de la historia que narra, y su función consiste únicamente en entregar su acto de narración. Las características básicas que presenta el narrador hete-

rodiegético en este aspecto, surgen del hecho de que, en su discurso, el narrador emplea la tercera persona del singular (o forma no-personal, en sentido propio), manteniendó con su relato la distancia propia de esta modalidad narrativa, aunque, como se verá, los cambios de relación que presenta el narrador manifiestan que esta distancia, o este grado de compromiso con la historia, se quiebra en determinados momentos.

Al describir formalmente la novela, señalamos que consta de 7 Narraciones, afirmación que obliga a una necesaria aclaración: la novela contiene 6 Narraciones, fragmentos narrativos que explícitamente aparecen bajo el título de Narración, la tercera de las cuales está calificada de apócrifa. Pero hay en el nivel diegético otro relato cuyos materiales se conectan tanto con las Narraciones como con las menciones que de él hace el narrador en algunas secciones del Diario, titulado La peregrina historia de Balbina y Marcelo (I), cuyas características, tanto de discurso narrativo como respecto de la materia narrada la asemejan, perfectamente, a las características que presentan las 6 Narraciones propiamente dichas, razón por la que decidimos tratar La peregrina historia de Balbina y Marcelo (I) junto con las Narraciones, para ordenar así más convenientemente el análisis. Como se verá, tanto los mecanismos de construcción como la función y la relación del narrador respecto de lo narrado, son semejantes.

Tanto la historia contada en las Narraciones, como en

La peregrina historia de Balbina y Marcelo (I), gestadas por el narrador homodiegético en las secciones del Diario, forman parte de la función creativa y organizadora de mundo asumida por el narrador-autor ficticio y sujeto del enunciado, razón por la cual estas narraciones son anúnciadas por el narrador homodiegético al final de cada sección del Diario, que antecede inmediatamente a la narración respectiva; así, por ejemplo, "Esto fue, más o menos, lo que fui viendo" (final de la sección del Diario fechado "el 17 de junio, más tarde", p. 56), palabras con las que el narrador termina la sección del Diario, para encabezar luego la Narración (I), fechada el 18 de junio; así también: "Y esto es lo que salió aquella noche", palabras con las cuales el narrador termina el fragmento del Diario del 3 de julio, para iniciar inmediatamente la Narración (II), del 3 de julio. La peregrina historia de Balbina y Marcelo (I) está también anunciada en las secciones del Diario, al igual que las otras Narraciones:

> Las dejé que se despachasen a su gusto, y yo, sin otra cosa que hacer, y deseando afirmarme en mí mismo, empecé a imaginar el encuentro entre Balbina Bendaña y don Procopio (p. 202)

con lo que acaba la sección del Diario del 2 de agosto; pero La peregrina historia de Balbina y Marcelo (I), fechada el 9 de agosto, retoma el discurso del narrador:

> El cual aquella mañana se las compuso para hacerse encontradizo con su colega... (p. 202)

Como se puede apreciar, los procedimientos constructivos, la naturaleza de estos microrrelatos y la gestación de

las Narraciones son idénticos en las Narraciones y La peregrina historia de Balbina y Marcelo (I), fuera del ya citado hecho de que la relación del narrador con la historia también es semejante.

Como ya anticipamos, en las Narraciones y La peregrina historia de Balbina y Marcelo (I), esta relación del narrador con la historia sufre modificaciones; narradas las siete narraciones por el narrador heterodiegético, hay en algunas de ellas intervenciones del narrador homodiegético, que retoma sus funciones de presunto creador de estas historias, y que intercambia pareceres con Lénutchka acerca de lo narrado y sus proyecciones.

Estas intervenciones del narrador homodiegético interrumpen la historia referida por el narrador heterodiegético, y retrotraen el acto de narración al tiempo del discurso; dichas intervenciones se encuentran ya sea al comienzo de algunas Narraciones, como sucede en la (IV) y la (VI), en que el narrador homoautodiegético, en diálogo con Lénutchka, proyecta lo que será la narración correspondiente; en otros casos --Narraciones (I), (II), (III)-apócrifa, y (V)-- el acto narrativo se debe al narrador heterodiegético que empieza relatando desde el comienzo, en tercera persona, modalidad adoptada también en La peregrina historia de Balbina y Marcelo (I). La Narración (V) es interrumpida por el narrador homodiegético, con cuyo discurso dicha Narración termina (pp. 277-279), procedimiento que se encuentra también en la Narración (VI): "Hasta aquí llegó mi na-

rración." (p. 340)

Lo mismo ocurre también en La peregrina historia de Balbina y Marcelo (I), pero con ligeras variantes en el procedimiento. En la Narración (V), una vez que interviene el narrador homodiegético, ya no continúa con la historia que configuraba este relato; en la Narración (VI), cuando el narrador homodiegético interviene con su discurso, sigue desarrollando la historia correspondiente pero en diálogo con Lénutchka; ésta pregunta al narrador y éste, al responder, continúa la fabulación de la historia:

> Lénutchka me había escuchado sin interrumpirme, y, al final, me preguntó si ya había terminado. "De momento, sí." "Me parece incompleta. El cuento requiere una solución. Además, si el destino de Bernárdez no llega a una conclusión definitiva, don Justo Samaniego o el Supremo podrán echar mano de él, si se les ocurre o si les apetece." (p. 340)

Ante esta exigencia de Lénutchka, continúa desarrollándose la Narración, en la que alterna la tercera persona empleada por el narrador heterodiegético, con la primera persona utilizada por el narrador homodiegético, con las consiguientes variaciones entre el tiempo de la historia narrada y el tiempo del discurso, aspecto al que nos referiremos al considerar los distintos tipos de narraciones de acuerdo a su temporalidad.

En La peregrina historia de Balbina y Marcelo (I), la intervención del narrador homodiegético no interrumpe el desarrollo de la historia. A mitad del relato en tercera persona, interviene el "yo" del narrador homodiegético, reenviándolo al presente de su discurso:

> En este instante dejo de ver a Balbina y al canónigo, de oír sus voces. Lo que se me representa es una habitación de la que no percibo, de momento, ni muebles ni ornatos. La luz es tenue. (p. 206)

Intervención del narrador que, desde su condición de autor ficticio, se vuelve a encontrar más adelante:

> Quizás debiera imaginar aquí la escena subsiguiente a la confesión, con Balbina compungida (...) Pero no me fue dado concentrarme, sino que me distraje no sé por qué, y cuando pude regresar a mí mismo, la imaginación se había disparado en seguimiento de Marcelo, que iba calle tras calle... (p. 209)

De este modo se interrumpe esta narración, que a instancias de Lénutchka el narrador retoma en la página 344.

Al señalar estos cambios, tanto en el empleo de dos pronombres gramaticales distintos, como de tiempos verbales diferentes, queremos insistir en un hecho bastante evidente: no refieren a un cambio de nivel narrativo --éste sigue siendo el nivel de la diégesis--, razón por la que no hemos concebido dichos cambios como metalepsis, recurso que sí refiere a un cambio de nivel; como hemos observado, tales cambios refieren a una distinta modalidad que el narrador establece respecto de la historia narrada. Las intervenciones del "yo" narrador homodiegético funcionan como shifters que marcan la presencia del narrador, como fuente de la enunciación, en su enunciado, a la vez que traen el relato al presente del discurso. El caso inverso --la narración en tercera persona-- sucede también en algunas secciones del Diario, cuando a instancias de Lénutchka el narrador prosigue con alguna secuencia que complementa parte de alguna de las historias.

Como hemos ya indicado, cuando se presenta la modalidad de narración heterodiegética, el narrador no participa como personaje de lo narrado; la distancia entre narrador e historia es diferente a la que se presenta cuando el relato es asumido por el narrador autodiegético que predomina en el Diario. Las intervenciones del narrador homodiegético en el universo de las Narraciones no se inscriben como parte de estas historias, sino que las interrumpen o cancelan, según se presente la función autorial del narrador en ellas, y corresponden básicamente al narrador actualizado en el Diario.

Para completar la tipología de la narración en lo que se refiere al aspecto de la "Voz" narrativa, hay que considerar la intervención, en el acto de narración, de algunos personajes. En determinados momentos, algunos personajes asumen, por la naturaleza de su discurso, condición de narradores; su hablar es mimético, creación de mundo y, por ende, complementación del acto de narración y del universo imaginario organizado por el narrador intradiegético. En este sentido, y como se ha mencionado ya, el discurso que más destaca por su unidad como relato es la elaboración de las Secuencias proféticas del personaje Justo Samaniego; pero si bien este relato constituye la metadiégesis principal, hay en la diégesis algunas intervenciones narrativas de otros personajes, como Lénutchka, el Supremo (o Shopandsuck), o el bonzo Ferreiro, cuyos relatos complementan la función creativa del narrador intradiegético. Esta presencia de discursos de personaje en el acto narrativo tiene,

en la propia novela, su justificación en la ya consignada noción de que los personajes se caracterizan por la autonomía de voluntad y su independencia de las palabras, y porque el propio narrador condesciende en que, en determinados momentos de su narración, algunos personajes narren parte de la historia:

> Decía Lénutchka, e insistió en su opinión hasta convencerme, de que me convenía distribuir el trabajo y descargar al menos alguna parte de él en algunos de los personajes que pudieran contarlo en mi lugar, y que incluso ella misma podía asumir la responsabilidad de detalles menores para los que se creía capacitada. (p. 137)

Esta afirmación se encuentra nuevamente expresada más adelante:

> "El proyecto inicial era que en cada capítulo de la novela alguno de los personajes se identificara como tal narrador. Se incluían el Supremo y el profesor Moriarty..." (p. 296)

De este modo es que la novela presenta no sólo cambios producidos en el relato del narrador diegético (variaciones de homo- y heterodiegético), sino que se encuentran, también, algunos discursos narrados por personajes, que constituyen metarrelatos, aunque no todos contengan la extensión ni la relativa independencia que caracteriza el metarrelato fundado por el personaje-narrador Justo Samaniego. Pero la presencia de estas otras voces narrativas --entregadas por Lénutchka, el bonzo Ferreiro, el Supremo-- multiplica el acto de la narración; en efecto,

> la estructura de la obra se duplica (como en la llamada "narración enmarcada"), y puede multiplicarse indefinidamente (como en las narraciones de personajes de <u>Las mil y una noches</u>), trasladándose cada vez la base narrativa (con sus propiedades estructurales) al nuevo

discurso mimético.[50]

Todos estos relatos, insertos en la narración del narrador del primer nivel, han sido descritos por Genette como la existencia de un nivel metadiegético[51]; pero si bien Genette describe como metadiégesis todo relato segundo en el seno de un relato primero, parece más pertinente la precisión propuesta por Dällenbach:

> méta-récit au seul segment textuel supporté par un narrateur interne auquel auteur ou narrateur cèdent temporairement la place, dégageant ainsi leur responsabilité de meneurs du récit;[52]

con lo cual se diferencian los relatos segundos producidos por algún personaje, distinguiéndolos así de los virtuales relatos segundos entregados por el narrador del primer nivel, para los cuales es conveniente reservar el término de relatos intercalados.

Es en el sentido de metarrelato propuesto por Dällenbach que entenderemos los segmentos narrativos entregados por algunos personajes, reconociendo, por otra parte, el hecho de que toda la estructura de Fragmentos está integrada por diversos relatos, diversas historias relatadas por el narrador diegético, desde su condición de autor ficticio que busca, en el relato, "materiales con los que escribir una novela", y por el carácter proteiforme que su narración presenta. En suma, hay diversas narraciones del narrador intradiegético, así como también hay otras referidas por personajes. El hecho de que algunos personajes adquieran categoría de narradores de segundo grado en determinados momentos, provoca dos efectos: 1) el cambio de nivel de per-

sonaje a narrador, y 2) dado el carácter de tales narraciones, configura una estructura subsidiaria que complementa la de mise en abyme.

La alteración de funciones, es decir, el paso de la categoría de personaje de la historia, a la de eventual narrador, connota un cambio de nivel; los personajes de la diégesis asumen la condición de narradores metadiegéticos, transgresión conocida como metalepsis:

> Le passage d'un niveau narratif à l'autre ne peut en principe être assuré que par la narration, acte qui consiste précisément à introduire dans une situation, par le moyen d'un discours, la connaissance d'une autre situation.[53]

La primera metalepsis narrativa es la intervención de Lénutchka como personaje-narrador, quien inventa una aventura con el profesor Jiménez Bastos (pp. 151-153), no prevista por el narrador diegético, pero aceptada por éste como contribución al plan de su narración:

> Tardé unos segundos en responderle, porque su aventura con el profesor, que no figuraba en el programa, me había dejado perplejo; pero inmediatamente comprendí que se trataba de una colaboración. De haberla previsto, la hubiéramos imaginado más aparatosa y significativa... (p. 153)

El segundo segmento narrativo proporcionado por un personaje constituye la Narración (III)-apócrifa (pp. 188-195), que, como indicamos, se abre y cierra con comillas (modo como en la novela se distinguen los discursos dialógicos), y que el narrador afirma no haber escrito. No obstante este artificio, importa consignar el hecho de que quien, internamente en la Narración, asume condición de narrador y cuyo discurso crea mundo, es el bonzo Ferreiro, personaje que hace

la relación del viaje cósmico que ha realizado en estado cataléptico. El propio personaje-narrador concibe este relato como un mensaje sobre la no existencia de Dios, y la fatalidad que subyace al orden cíclico del universo, en que materia y antimateria se regeneran sin cesar, como una versión del mito del Eterno Retorno que sus amigos y discípulos escuchan.

Toda esta Narración está concebida, por el narrador diegético, como una interferencia en su sistema expresivo realizada por algún personaje que estaría escamoteando su relato, especie de segunda fuerza organizadora, lo que le provoca la sospecha de que incluso él mismo pudiese ser pensado por otro, y devenir, por tanto, creatura de otra ficción, de otro creador:

> "¿Sucede algo?" "Sí. Que no soy el autor de este capítulo." "¿Quién, entonces?" "No lo sé." (p. 197)

Constatación ésta que provoca la conciencia de ser pensado o soñado por otro autor ficticio:

> me di cuenta de que aquellas palabras y aquella invitación no me habían salido de la voluntad, sino que <u>me fueron dictadas</u>, y mientras caminábamos hacia el café, comprendí que, hacía unos minutos, <u>yo estaba siendo pensado por alguien que no era yo</u>. (p. 202. El subrayado es de la narración.)

Cuando finalmente el narrador descubre que es el Supremo el personaje que se presenta como auténtico creador y autor de la Narración (III)-apócrifa, y ambos --narrador y Supremo-- intercambian puntos de vista sobre la autoría real del relato, se produce la narración del Supremo, metarrelato en que éste refiere cómo, al igual que el narrador

diegético, decidiera refugiarse en la novela que escribe. Su discurso presenta las mismas características del discurso del narrador diegético: se presenta como narrador, autor ficticio y personaje de su relato; se ha refugiado en su propia creación, ante la persecución de agentes secretos; mantiene relaciones con Lenn, a quien ha incorporado a su relato por circunstancias idénticas a las expresadas por el narrador diegético para incorporar a Lénutchka, semejanzas éstas que evidentemente redoblan la estructura del relato y confirman su estructuración especular, o "en abyme", que hemos definido como la organización fundamental de Fragmentos. Así como el narrador diegético afirma estar poblado por otros seres, en su relato el Supremo describe todo un procedimiento de desdoblamientos que su figura y condición de Supremo, "ese que manda" (p. 213), ha provocado; es decir, ambos se presentan como una personalidad desdoblada al extremo de que les es ya imposible descubrir sus orígenes, dónde empieza el desdoblamiento y dónde se encuentra la personalidad auténtica.

Para intentar descubrir la verdadera identidad de tal personaje, y poder así terminar con sus interferencias en el relato, es que el narrador incorpora a Moriarty, quien, en su narración (pp. 271-274), revela que el Supremo es únicamente un impostor de nombre Shopandsuck (para el narrador, Chupachup), uno de los tantos dobles que tuviera el verdadero Supremo. Con el fin de penetrar en el sistema expresivo de este personaje-narrador, y, por ende, en el mundo imagi-

nario por él creado, Moriarty descubre primero la verdadera identidad de Shopandsuck y posteriormente "deshace" el relato que narrara el mencionado personaje.

Si bien todos estos segmentos narrativos adquieren la condición de narraciones inscritas en el acto de narración como relatos segundos, indudablemente es el discurso elaborado por Justo Samaniego el relato que más nítidamente se refleja como historia dentro de la historia, como metarrelato.

La historia que constituye el metarrelato compuesto por las Secuencias proféticas, narrado por Justo Samaniego, está anunciada en las primeras páginas de la novela, cuando el narrador diegético imagina la existencia e historia de Esclaramunda Bendaña, don Sisnando, la invasión de un pueblo vikingo, la batalla de Catoira y la profecía del rey Olaf:

> Dicen que hay huesos en una arqueta, y que son de un apóstol. ¡Bah! Prefiero que lo sean de Esclaramunda Bendaña, un nombre que acaba de ocurrírseme (...) El arzobispo se enamoró de ella. (...) El obispo se llámaba don Sisnando (...) Hasta que un día las vigías de la costa anunciaron escuadra de vikingos, a cuyo rey, don Olaf, había también llegado la fama de Esclaramunda y la quería robar (...) Vino el encuentro con lo vikingos: la batalla de Catoira, donde murió tanta gente, se hundieron tantos barcos, y el rey Olaf, de retirada, juró ante sus dioses que al cabo de mil años volvería a castigar a Villasanta... (pp. 19-20)

Aquí se contiene el núcleo de lo que se desarrollará luego como historia central del metarrelato, pero de la cual se encuentran también manifestaciones en las historias que constituyen la diégesis. De todos modos, hay que anotar que, desde que aparece el personaje Justo Samaniego,

descolgándose de la piñata con Pablo y don Procopio, se perfila la función que desempeñará en la novela y que lo liga a la historia de los vikingos; de hecho, las primeras palabras que profiere, están referidas al hecho de que la profecía del rey Olaf está por cumplirse; como anuncia Samaniego, el rey vikingo: "Está para llegar de un momento a otro" (p. 28). Luego de pronunciadas estas palabras, es él mismo quien hace su presentación:

> "Soy don Justo Samaniego, bibliotecario de la Universidad. ¿No conoce mi nombre? Especialista en manuscritos medievales." (p. 28)

En la primera entrevista con el narrador de la diégesis, Samaniego aporta algunos datos que permiten conocer un poco más su figura: conoce el danés antiguo, es traductor, y padece de un complejo edipiano. Después de esta entrevista, no reaparece sino para dejar al narrador de la diégesis los papeles de lo que constituye la Primera secuencia; desde este momento, y hasta el final del relato, Samaniego ejerce su función de narrador de la metadiégesis y, desde esta condición, se relacionará con los restantes elementos del mundo narrado y con el narrador de la diégesis. Para él esta primera parte de su narración corresponde a:

> "símbolos y alegorías de un futuro inmediato del que he tenido revelación, si es que esa palabra conserva toda su significación estricta. Le aconsejo que se prepare con una lectura previa del Apocalipsis, pues, mutatis mutandis, tienen mucho en común..." (p. 82)

Se encuentra aquí la primera característica que define a Samaniego como tal narrador: su conciencia de estar narrando una historia imaginaria, rasgo que comparte, también,

con el narrador del relato primero.

Al describir los aspectos que caracterizan la voz narrativa del metarrelato, debemos anotar que se trata de un narrador que relata desde la primera persona; el "yo" que narra está inscrito, también, como sujeto del enunciado. Es decir, es un narrador autodiegético, pues produce un discurso que lo presenta como personaje de la historia que narra, de la cual se considera autor ficticio; consecuente con el carácter de profecía de su narración, en ella predomina el tiempo futuro, aunque alternado con períodos y largos fragmentos en presente y pasado.

Dentro de los rasgos que comparte con el narrador diegético, se encuentra el hecho de que, en su relación con la historia, alterna entre la homo- y la heterodiégesis en cuanto a la modalidad narrativa; es decir, presenta acontecimientos en los cuales participa como personaje, pero narra también sucesos en los que funciona como observador-cronista. Así, desde el comienzo de su relato se presenta en su relación de narrador homodiegético:

> Iré, como todos los días, por la calle, a la hora de siempre, a dar ese paseo que recomiendan los médicos a causa de la circulación (sanguínea). Quedará atrás mi oficina, y, en el aire el saludo del bedel: "Que usted lo pase bien, don Justo, hasta mañana." (p. 83)

Como se puede observar, también desde el comienzo del relato identificamos al narrador-autor ficticio y personaje de su historia, de la que deja explícita constancia más adelante:

> Lo peor del caso será que, sin comerlo ni beberlo, me

> veré involucrado en el asunto.
> Inevitablemente. Acaso fatalmente. ¿No soy el único villasantino que conoce el danés antiguo? (p. 169)

En otros momentos de su relato, la relación del narrador es la que corresponde al narrador heterodiegético, que se limita a consignar, desde la tercera persona, acontecimientos en los cuales no participa:

> Entre tanto, ¿qué habrá ocurrido en la plaza? Los escuadrones habrán cubierto su espacio, arrinconando a la gente contra los límites de piedra. (p. 93)

En los procedimientos utilizados por Samaniego en la elaboración del mundo, se advierten algunas diferencias en relación con los recursos empleados por el narrador diegético. Samaniego no necesita construir un mundo, un espacio físico donde se realicen los acontecimientos; su función es la de imaginar una historia que, anunciada en la diégesis, se cumpla en su relato, como es el cumplimiento puntual de la venganza que profetizara el rey Olaf contra el pueblo de Villasanta, el lugar donde se desarrollan todos los acontecimientos del relato; de manera que, al inicio de su narración, Samaniego describe el espacio y las primeras circunstancias con que empieza a desarrollarse su historia: la ignorancia de la gente sobre la fecha en que se cumplirá la profecía, y, por tanto, la no relación que se establece en el pueblo entre este hecho y la aparición de algunos indios.

Pero hay, en general, grandes semejanzas en los procedimientos de elaboración de mundo entre el relato primero y la metadiégesis; el narrador del metarrelato deja claras evidencias del carácter lúdico de su construcción lingüís-

tica, Desde el epígrafe con que se inicia su narración, este aspecto lúdico de su discurso se pone de manifiesto:

> Esto no es una historia. Es una profecía.
> Esto no es un poema. Es una estupidez.

Sin embargo, son otros los momentos de su discurso en que se manifiesta más claramente su lenguaje que, imitando un tono serio y solemne, alcanza un alto nivel de humorismo e ironía:

> Será entonces cuando aparezca el Rey: solito, sin ayudantes, bajo el cornudo casco de oro: rítmico también, aunque mecánico, y con pasos que retumbarán en el silencio del ámbito y en el secreto de todos los corazones.
> ¡Ay, las pisadas del Rey! Una detrás de otra, en línea recta, sin traspiés y sin perder espuma... (p. 168)

Este tono humorístico se mantendrá en toda su narración, lo mismo que se advierte en el discurso del narrador diegético.

Otro de los rasgos comunes a ambos narradores lo constituye la presentación del mundo por acumulación de elementos, con lo cual va dando imagen de ciudad, imagen de mundo creado y, por ende, de realidad presentada:

> policías vestidos de paisano se ocultarán tras las esquinas, a lo que salte;
> funcionarios municipales asomarán sus jetas antropoides por las entradas del metro, en misión claramente informativa;
> piquetes de bomberos, provistos de escaleras contra incendios, colocarán guirnaldas de papel multicolor y otros alegres ornamentos;
> obreros a las órdenes del municipio levantarán el tablado en que el señor alcalde dará la bienvenida a Sitting Bull;
> preciosas azafatas, pagadas por la misma entidad, dispondrán los asientos del referido tablado; grandes sillones fraileros, de envejecida pasamanería, que honraron posaderas de los munícipes antiquos;
> ejércitos de camareras, blancas, negras y de otros muchos colores... (p. 89)

Pero, además del gran despliegue de imaginación que manifiesta el narrador metadiegético en cuanto fabulador de historia, y que comparte con el narrador del primer nivel, Samaniego muestra también otra de las características que lo asemejan al narrador diegético, cual es el hecho de asumir su condición de narrador, autor ficticio y personaje, y la conciencia que presenta sobre lo que es la literatura como despliegue de lenguaje.

Como narrador-autor ficticio, revela los mismos aspectos que califican al narrador del relato primero: rara vez interviene en los pensamientos y en el carácter de sus personajes, bifurca las líneas de la historia que está narrando, y se sabe dueño de su creación, realizada al margen de la creación del narrador diegético, como lo muestra, por ejemplo, el hecho de apropiarse de algunos personajes de la diégesis (el padre Almanzora, los anarquistas e, incluso, Lénutchka), y de manifestar su autonomía en relación con el narrador del relato primero, del cual surgiera como uno de sus personajes.

Como personaje, al igual que el narrador diegético, se mezcla con el resto de las figuras que participan de su narración, oficiando de traductor de los vikingos; es decir, los acontecimientos creados lo envuelven, y es, al mismo tiempo, su creador y servidor de los personajes creados, aun sabiéndose ente de ficción:

> --No llevo aquí mucho tiempo, y, fuera de los personajes de cierta narración, apenas conozco a nadie. (p. 173)

No es sólo esta conciencia de ser personaje lo que manifiesta Samaniego; como narrador-autor ficticio expresa que para él la literatura es únicamente ficción, concepto --como hemos visto-- repetido insistentemente por el narrador diegético:

> "¡Oh, a mí la realidad me trae sin cuidado! Invento lo que se me ocurre y escribo lo que invento." (...) "¿Mentira? La literatura, como usted debe saber, no es mentira ni verdad, no es más que eso, literatura." (p. 380)

En consecuencia con estas afirmaciones, se produce en el metarrelato el mismo fenómeno que señalamos como propio de la diégesis: el mundo desplegado por la literatura tiene como único soporte, como única realidad al lenguaje; todo cuanto existe <u>es</u> en virtud de la palabra que le ha dado forma. En este sentido se cumple, en el metarrelato, el mismo principio observado en la diégesis: todo lo dicho por el discurso del narrador cobra existencia en el mundo representado por las palabras; de este modo, se advierte el mismo hecho en ambos relatos: el narrador diegético, al hablar afirmativamente sobre el mundo, crea un universo desplegado ante nuestros ojos, universo en el cual el narrador se mueve como otro ente más de ficción; en el metarrelato, lo escrito por Samaniego empieza a existir desde el momento en que se despliega como escritura; primero, los vikingos empiezan a aparecer disfrazados de indios; cuando revelan su identidad, el narrador, Justo Samaniego, alterna con ellos y se ve involucrado en los acontecimientos que ha inventado.

Como se puede apreciar, en este nivel, fundamental pa-

ra el relato, se confirma también su condición especular, su estructuración en abyme, que redobla los componentes del relato a todo nivel.

Hemos indicado hasta aquí, cómo en el relato hay diversas voces de personajes que asumen su condición de discursos narrativos auténticos, desplegados como mímesis, lenguaje imaginario que no reproduce una realidad extratextual, pero que crea y organiza un mundo que se despliega ante los ojos del lector.

Esta multiplicidad de voces narrativas, de "traslado de la base narrativa" desde el centro organizador de mundo que es la voz del narrador del primer nivel, confiere a la novela, junto a la ya mencionada estructuración en abyme, una organización estructural segunda, que se describirá como estructura polifónica.

El concepto de polifonía se utiliza en literatura en dos sentidos diferentes: el primero de ellos, empleado por Ingarden, refiere a la manifestación de la necesaria armonía entre los diferentes estratos que distingue como componentes de la estructura artístico-literaria:

> The diversity of the material and the roles (or functions) of the individual strata makes the whole work, not a monotonic formation, but one that by its nature has a polyphonic character. (...) There thus arises a manifold of aesthetic value qualities in which a polyphonic yet uniform value quality of the whole is constituted.[54]

La definición de Ingarden, si bien es pertinente para definir la trabazón entre los diferentes componentes estructurales de una obra, no considera la multiplicidad de voces ni la tensión provocada entre los diversos elementos

que en distintos niveles se pueden dar en un relato, confiriéndole una unidad estructural de variado y complejo diseño. Es a esta característica, entendida como particularidad de obras modernas (aunque en un sentido amplio, pues en la definición cabría considerar, por cierto, al Quijote), que Iouri Lotman alude al utilizar el concepto de polifonía, señalando de este modo la diversidad de planos y de elementos que aparecen entremezclados o yuxtapuestos y que están presentados desde distintos puntos de vista en la obra literaria:

> Le problème du point de vue apporte au texte un élément dynamique: chacun des points de vue dans le texte prétend à la verité et tend à s'affirmer en luttant avec les points de vue opposés. Cependant, conduisant cette victoire jusqu'à l'anéantissement du système opposé, il s'anéantit lui-même artistiquement (...) Ainsi est crée la structure "polyphonique" complexe des points de vue qui constitue la base de la narration artistique contemporaine.[55]

La concepción expuesta por Lotman abre el camino para la determinación de la estructura polifónica que, subordinada a la estructura básica de la mise en abyme, presenta Fragmentos.

En un sentido semejante al postulado por Lotman, se encuentra la definición propuesta por Mikhail Bakhtine para la estructuración polifónica, y que nos sirve aquí de base para describir su empleo en la novela de Torrente Ballester.

Para Bakhtine, el creador de la estructura narrativa polifónica es Fedor Dostoievsky, que rompe con la tradición de novela monológica caracterizada por la palabra del narrador impuesta como criterio y juicio superiores a las vo-

ces (subordinadas a la del narrador básico) de los personajes; en Dostoievsky, diversos personajes asumen funciones de auténticos narradores en segundo grado y exponen concepciones de mundo que, diversas entre sí, difieren también de la concepción postulada por el narrador. Como describe Bakhtine:

> Les héros principaux de Dostoïevsky sont, en effet, dans la conception même de l'artiste, non seulement objets de discours de l'auteur, mais sujets de leur propre discours immédiatement signifiant.[56]

Es, por tanto, la autonomía de los personajes como productores de su propio discurso, condición necesaria de la estructura polifónica. Pero junto a esta condición, Bakhtine señala también otra serie de principios necesarios para la polifonía literaria; así, por ejemplo, junto a la pluralidad de voces narrativas en un relato, hay que señalar que entre ellas se crea un conflicto proveniente de las diversas concepciones expuestas por los distintos personajes, conflicto que el narrador no sanciona ni juzga en términos de validez o predominio, sino que deja abierto. Además, como lo anotamos rápidamente, los principios que definen la estructura polifónica deben cumplirse en una obra, o en cada obra de un autor, y no en un conjunto de ellas o en la totalidad de su obra:

> La polyphonie suppose une multiplicité de voix "equipollentes" à l'intérieur d'une seule oeuvre: les principes polyphoniques de structure globale ne peuvent se réaliser qu'à cette condition.[57]

Ahora bien, si éstos son requisitos de la estructura polifónica en el nivel de la enunciación narrativa, hay,

también, en el nivel del enunciado, condiciones necesarias que se presentan en el relato en consonancia con lo ya señalado. En distintos aspectos de la estructura total de un relato debe encontrarse lo que postula Bakhtine y que se puede sintetizar del modo siguiente: la polifonía se manifiesta cuando diversos elementos del relato se oponen, ya sea que la oposición se dé entre historias que se oponen por su contenido, o bien que una misma historia esté entregada e interpretada de forma diversa, o que diferentes metarrelatos entren en conflicto con el relato primero, todo lo cual provoca una suerte de tensión interior a la estructura que la instancia productora de la enunciación no sanciona. Tales postulados suponen, en el autor material de una narración[58] una voluntad constructiva que se resuelve en la complejidad de la estructura:

> Tout le roman polyphonique est entièrement dialogique. Les rapports dialogiques s'établissent entre tous les éléments structuraux du roman, c'est-à-dire qu'ils s'opposent entre eux comme dans le contrepoint.[59]

En síntesis, y con palabras del propio Bakhtine, la estructura polifónica se define en los siguientes términos:

> On pourrait exprimer cela de la façon suivante: la volonté artistique de la polyphonie est la volonté d'union entre plusieurs volontés, la volonté d'événement.[60]

Como anota Julia Kristeva en su presentación del libro de Bakhtine titulada "Une poétique ruinée", las características que presenta el discurso del narrador (que llama "autor"), y el del grupo de personajes-narradores se manifiesta básicamente por la oposición ya señalada:

> L'auteur n'est pas l'instance suprême qui assurerait la verité de cette confrontation de discours. Sa conception du personnage, d'après Bakhtine, est conception d'un discours (d'un mot), ou mieux, du discours de l'autre. Le discours de l'auteur est un discours à propos d'un autre discours, un mot avec le mot, et non pas un mot sur le mot (non pas un métadiscours vrai).[61]

Considerando en conjunto lo dicho hasta aquí sobre la pluralidad de voces presentes en Fragmentos como discursos representativos de figuras autónomas, y los otros rasgos que hemos señalado anteriormente como particularidades de la narración (los distintos tipos de discursos, el carácter lúdico y paródico, la incorporación de niveles fantásticos, los distintos niveles temporales, etc., sobre los que habrá que volver) creemos que sería también posible postular esta novela como inserta en la tradición de la menipea y el género carnavalesco que señala Bakhtine[62], aun cuando esto no significara necesariamente una intencionalidad consciente por parte de Torrente Ballester de inscribir su relato en dicha tradición literaria popular que se remonta a tiempos anteriores a la era cristiana.

Volviendo a los postulados expuestos sobre la estructura polifónica, debemos señalar que en Fragmentos dichos principios se cumplen de diversos modos y en los distintos aspectos que integran la estructura de la novela. En lo que se refiere al nivel de la enunciación, el primer índice sobre la voluntad constructiva polifónica lo tenemos cuando el narrador diegético señala que, al desprenderse los personajes (Pablo, Samaniego, don Procopio) de una piñata, se observa en ellos su autonomía de voluntad y su independencia

de las palabras (independencia de las palabras que configuran el discurso del narrador, habría que señalar necesariamente). Posteriormente, es el propio narrador quien expresa su deseo porque algunos personajes relaten determinados momentos de la narración.

Como hemos indicado, hay personajes que funcionan como eventuales narradores en segundo grado, diversificando así el acto de la narración y ampliando la base narrativa más allá del centro productor de discurso del narrador diegético. No obstante estos índices que confirmarán luego las diversas voces narrativas, hay que agregar que dichas voces no solamente entregan narración, amplían los límites del mundo ficticio aportando mayor información sobre él, sino que también algunos discursos entran en conflicto con la voz del narrador; tal es el caso, ya mencionado, de la participación del Supremo (o Shopandsuck, de acuerdo a la ambigüedad de la figura), cuyo discurso presuntamente interfiere la narración del narrador diegético --sería parte de la Narración (III)-apócrifa, de acuerdo con lo señalado por el narrador y el Supremo--; pero al margen de dichas afirmaciones, encontramos en la novela otros indicios: el Supremo ha construido su propio sistema expresivo, su propia ciudad donde se ha refugiado con Lenn, relato que escapa al control del narrador al extremo de oponerse a ser considerado personaje creado por el narrador de la diégesis y postularse, por el contrario, como el auténtico creador de todo el relato y creador, por lo tanto, de la figura que se presenta como na-

rrador de la diégesis. El conflicto planteado entre ambas figuras (el Supremo y el narrador diegético) es una lucha de voluntades para probar quién resultará ser el auténtico productor de la enunciación narrativa. Si bien el conflicto sólo se resuelve con la destrucción del sistema expresivo del Supremo, hay algunos momentos en el relato en que el narrador diegético constata que algunos de sus personajes actúan libremente, o, por decirlo de otro modo, no son controlados por su imaginación, sino por la del Supremo; es el caso, por ejemplo, de Pablo, cuyo comportamiento resulta poco usual al carácter que el narrador le había atribuido:

> (... porque no debo olvidar que está actuando movido --es decir, pensado-- por el Supremo, capaz de convertir en un patán a un hombre tan cortés como Pablo). (p. 260)

Otro conflicto planteado por el discurso del Supremo es el descenso de Lénutchka hasta la tumba de Esclaramunda, cuya entrada al laberinto no fuera planificada por el narrador; de acuerdo con lo afirmado por éste, tal acción sólo puede deberse a una apropiación del personaje por el Supremo.

Además de estas interferencias atribuidas al Supremo, cabe mencionar el discurso que éste elabora cuando, enfrentado al narrador, afirma ser el verdadero productor del relato y que, por su extensión y naturaleza, posee las características de un discurso eminentemente narrativo; en este momento, no sólo queda de manifiesto la autonomía del personaje, sino que su palabra es auténticamente mimética, creadora de mundo, al margen y en oposición al discurso del na-

rrador de la diégesis; en su hablar el personaje amplía la información sobre sí mismo y el mundo, la base de la narración se traslada a su palabra e instalada allí alterna con el discurso del narrador.

Otro aspecto de la polifonía que es necesario mencionar en el nivel de la enunciación, lo constituye el carácter eminentemente dialógico del relato. No dialógico solamente por el hecho de que los personajes dialoguen, sino en el sentido más amplio de estrecha interrelación e interdependencia de las distintas partes del relato; continuamente se está haciendo referencia a otros elementos que componen la estructura, a las diversas historias que se van entremezclando; el narrador hace continuas referencias a distintos segmentos discursivos de los personajes para continuar con la elaboración de las diversas historias; pero evidentemente la novela es también dialógica en su sentido primero, es decir, se apoya sobre un sistema de vastos y variados diálogos, aun cuando éstos se inserten, en su mayor parte, en el discurso del narrador de la diégesis, que los cita o reproduce icónicamente, según veremos al estudiar los modos de presentación. Lo que importa señalar es que, mediante los diálogos que mantienen los personajes, desarrollan parte de sus historias, dan a conocer sus propósitos o su pasado, como queda de manifiesto, por ejemplo, en el diálogo entre Pablo y Marcelo en la catedral, o las reuniones de los anarquistas en la torre, el diálogo entre Balbina, Amalia y Marcelo en el café, el bonzo y sus discípulos, o la innumerable cantidad de

diálogos que se establece entre el narrador y Lénutchka y entre éste y el resto de los personajes; esto indica que una parte importante de la construcción del mundo ficticio está constituida por la palabra dicha, proferida en la alocución a otro, y no sólo construcción de mundo como lenguaje presentativo a cargo de un narrador básico que desde su discurso ordena todo el mundo y dirige el hablar de los personajes.

Como se ha mencionado, algunos de los diálogos y el discurso de los personajes resultan tensos, como el referido diálogo entre el narrador y Almanzora (recurso que explícitamente se compara con el utilizado por Unamuno en Niebla),[63] o los enfrentamientos entre el narrador y Samaniego, especialmente hacia el final del relato. En este sentido, puede afirmarse que son dos los principios compositivos predominantes: el despliegue de imaginación del narrador-autor ficticio en la creación de mundo, y el carácter dialógico del relato.

Entre los personajes que manifiestan mayor autonomía, se destaca Justo Samaniego. Si bien los materiales que elabora en su metarrelato son, en un comienzo, parte de la labor imaginativa del narrador diegético, las Secuencias proféticas son creación del propio Samaniego; sin embargo, el mundo que crea, aunque se subordina temáticamente al relato primero, adquiere solidez, unidad e independencia; su palabra es autónoma, y sólo se limita a entregar al narrador diegético sus escritos, sin someterse a su control, al extremo de que paulatinamente se va apropiando de personajes y materiales narrativos pertenecientes al narrador del relato diegético;

así, personajes como Almanzora, el arzobispo, el grupo de anarquistas, e incluso, Lénutchka, pasan a formar parte del universo del metarrelato, colaborando así a la destrucción de todo el mundo que se ha alzado por la palabra. Cuando Samaniego inventa la historia de Lénutchka en relaciones con la muñeca erótica, el narrador de la diégesis comprende que la autonomía de los personajes, y de Samaniego, en particular, ha ido más allá de lo previsible. En el metarrelato de Samaniego, algunos de los personajes de la diégesis mueren; pero la escena de Lénutchka y la muñeca erótica precipita la necesidad de que el narrador la haga desaparecer de la novela, lo que apresurará también el final del relato con la destrucción de la ciudad de la metadiégesis, la otra Villasanta de la Estrella creada por Samaniego.

De este modo, el relato de Samaniego no sólo se alza autónomamente, sino que además interfiere y se opone a la narración ideada por el narrador de la diégesis, confiriéndole de esta manera, el carácter polifónico a la novela; estas manifestaciones de autonomía e independencia respecto del discurso del narrador, provocan en él la constatación de que algunos personajes han adquirido vida propia y ya no responden a su control:

> es uno el que inventa, cierto, pero parece que el personaje habla y hace, y a veces lo que dice no se le hubiera ocurrido a uno jamás. Lo tengo comprobado: esas figuras gozan de cierta autonomía. Parece como si preexistieran al acto mismo de la invención, y como si éste no fuera de creación, sino descubrimiento. (p. 363)

Esta afirmación se complementa con repetidas menciones del narrador a interferencias en su discurso, al hecho de no sa-

ber en determinados momentos qué han hecho sus personajes cuando ha dejado de pensar en ellos: "(¡Tantos días sin escribir! ¿Qué han hecho, mientras tanto, mis personajes?)" (p. 269), o por el convencimiento de que tanto el Supremo como Samaniego se han apropiado de sus personajes, de que se los han "asañado".

De acuerdo con los postulados con que se definió la estructura polifónica, podemos considerar que Fragmentos cumple, en el plano de la enunciación, con las condiciones requeridas: diversidad de voces narrativas, autonomía de los personajes, conflicto o tensión entre diversos discursos narrativos y diferente percepción, en algunos personajes y el narrador diegético, sobre los mismos hechos.

En el esquema de la página siguiente (Esquema 1) indicamos distintos personajes cuyas voces asumen, en determinados momentos del relato, condición de narradores, aun cuando sea preciso indicar que en otros momentos el dialogar de los personajes constituye, también, narración, aspecto que reservaremos para la clasificación de los diversos tipos de discursos presentes en el relato. De todos modos, se puede indicar que tales discursos son, básicamente, representación o reproducción icónica inscritos en el discurso que despliega el narrador diegético; es él quien los crea y reproduce, atribuyéndolos a diversos personajes mediante distintas modalidades de estilo, según veremos.

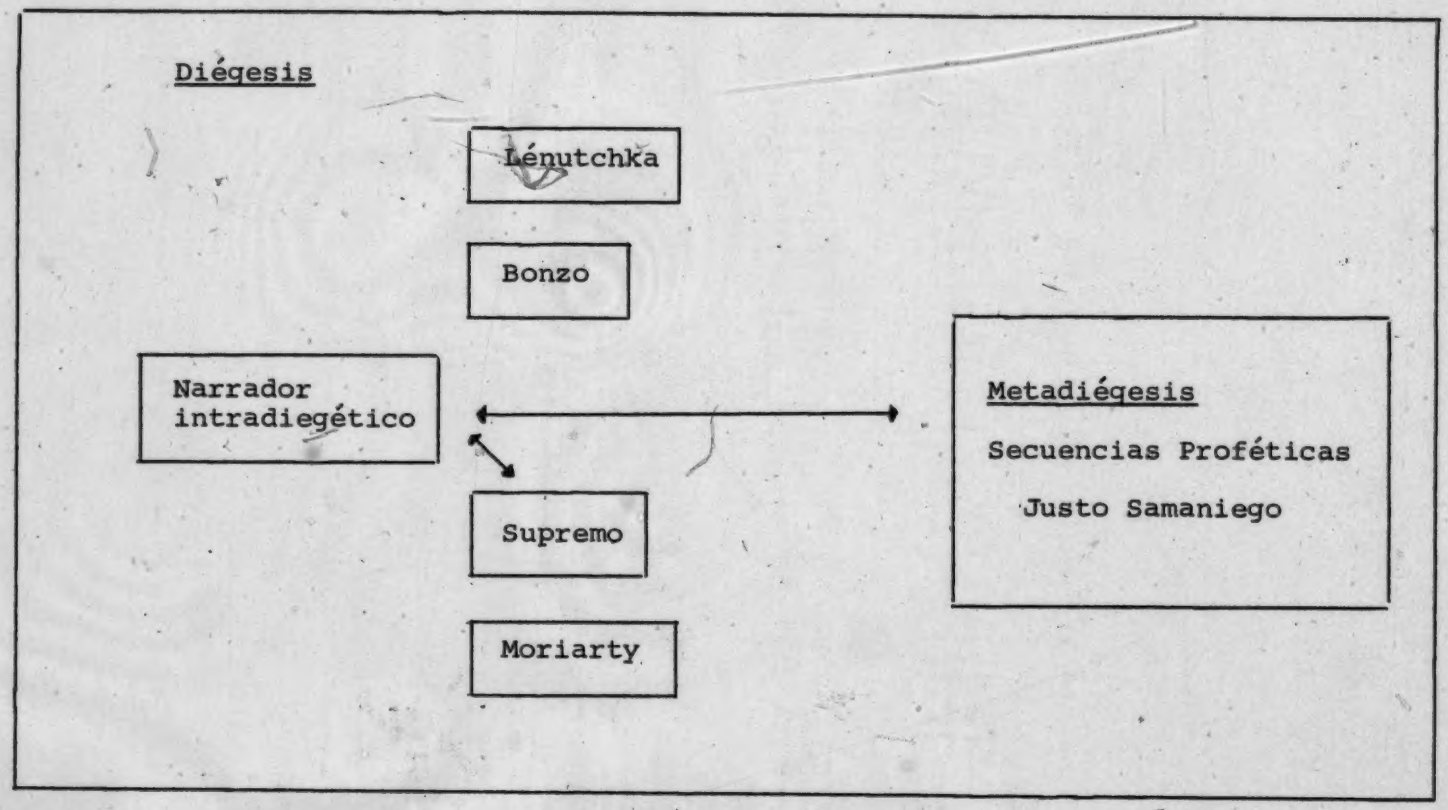
En el esquema 1, se indica con flecha de doble punta los discursos que ostensiblemente se oponen o interfieren al

discurso del narrador del relato primero: el del Supremo (Shopandsuck) y el de Justo Samaniego. El Supremo se propone como el auténtico narrador del relato, como conciencia que imagina y organiza el mundo y sus personajes, labor de la cual sería producto la figura del narrador intra-autodiegético, lo que provoca, como anotamos, la escena en que ambos se enfrentan dialógicamente; la "materialización" del discurso del Supremo queda de manifiesto también en la invención de la ciudad, en la que incursiona, hasta destruirla, el narrador de la diégesis; otra muestra de lo que decimos es la apropiación de algunos personajes en determinados momentos del relato: el descenso, no proyectado por el narrador diegético, de Lénutchka al laberinto en que se encuentra la tumba de Esclaramunda, la autonomía de Pablo, la "conversión" operada en Moriarty, etc. Samaniego, como hemos señalado, construye un relato dentro del relato principal, a partir de materiales ideados por el narrador diegético, creando una historia independiente pero que progresivamente se va apropiando de personajes y algunas líneas de acción que había creado el narrador del relato primero.

La presencia de Lénutchka y el bonzo aparece, en el esquema, sin indicación particular, con lo cual queremos señalar que si bien sus discursos adquieren categoría de narraciones, éstos son configuración de mundo y no mera palabra de personaje. Estos discursos no interfieren con el discurso del narrador diegético, sino que amplían el marco de la diégesis. Además de la historia ideada por Lénutchka con el

Esquema 1

Estructura polifónica



profesor Jiménez Bastos, su mayor aporte se resuelve en una suerte de contrapunto que complementa la voz del narrador en su función de presunto autor ficticio, ya sea con sus acotaciones críticas sobre lo que el narrador propone para el desarrollo de la historia, o bien con sus indicaciones sobre aspectos que éste ha dejado sin resolver, que permanecen ambiguos o no calzan en la lógica interna de la historia. La narración del bonzo Ferreiro se constituye como relato independiente, que ensancha a nivel de imagen de mundo los márgenes del relato, pues en su experiencia cataléptica le ha sido revelado un mensaje cósmico que muestra la inexistencia de Dios y la fatalidad del movimiento del universo en un perenne girar cíclico, que la aventura de Pablo corrobora y complementa, por cuanto le es imposible cambiar el curso de la historia.

El discurso de Moriarty es de menor relevancia, pues se limita a dar cuenta de la verdadera historia del Supremo (que no sería tal, sino uno de sus innumerables dobles, llamado Shopandsuck), aunque posteriormente, instalado en la ciudad ideada por Shopandsuck, se haya pasado a su bando y como personaje pretenda eliminar la figura del narrador diegético.

Puesto que el discurso de Moriarty no logra provocar tensión ni conflicto con el discurso del narrador diegético, lo presentamos también en el esquema sin indicación particular, para diferenciarlo --junto al de Lénutchka y el del bonzo Ferreiro-- de los discursos que sí afectan la narración del

primer relato, es decir, del Supremo y Samaniego.

Consideradas en conjunto estas diversas voces que constituyen narración en determinados momentos del relato, podemos ver que contribuyen a la organización básica de la novela, definida como myse en abyme, cuyo esquema desarrollaremos más adelante y una vez completados todos sus rasgos.

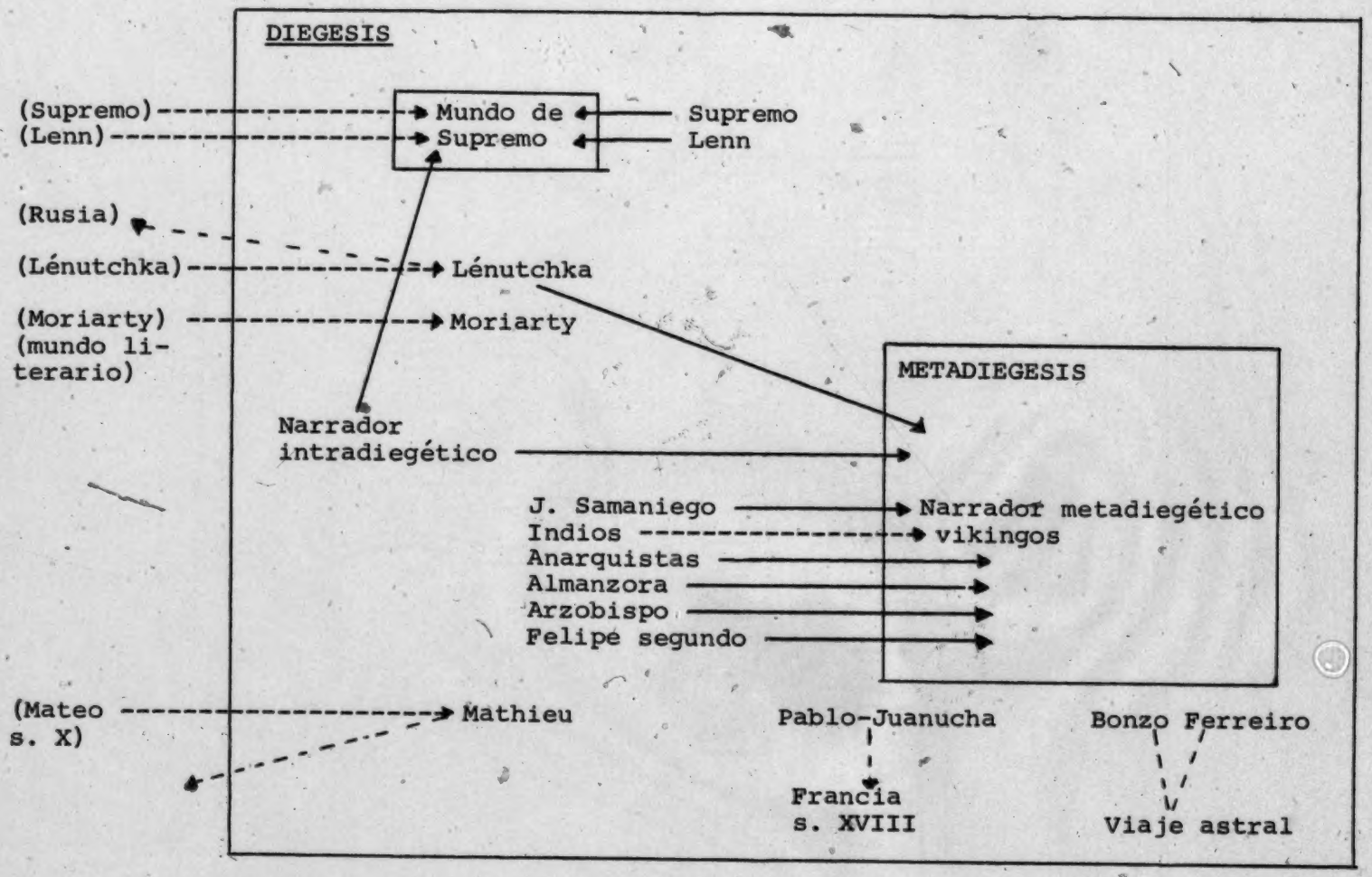
Interesa recordar aquí que cada vez que un personaje adquiere condición de narrador en virtud de la naturaleza de su discurso, alcanza otro nivel en el relato, pasa a otra jerarquía, provoca una transgresión de niveles, y lo mismo ocurre cuando un personaje pasa de un nivel diegético a otro, transgresión que, siguiendo a Genette, definimos como metalepsis. Dado que la estructura de Fragmentos corresponde a la mise en abyme, en ella son muy frecuentes las transgresiones de nivel; algunos de estos desplazamientos se producen, como apuntamos, cuando ciertos personajes adquieren categoría de eventuales narradores. Pero también las metalepsis se producen motivadas por los diversos discursos narrativos --tanto del narrador diegético como los restantes discursos que configuran metarrelatos--, en la medida en que es gracias a dichos discursos que diversos personajes se desplazan de uno a otro nivel diegético.

En el esquema 2 están representadas las metalepsis operadas por los diversos personajes, y que puede leerse de la manera siguiente:

Con flechas de línea cortada indicamos aquellos personajes que por un discurso narrativo han sido incorporados

Esquema 2

Metalepsis



a algún nivel diegético desde una supuesta realidad extratextual (Lénutchka, Moriarty, el Supremo, Lenn, Mateo), algunos de los cuales en algún momento son devueltos a esta supuesta dimensión, o bien, instalados desde un comienzo en un nivel diegético, salen de él (el caso de Lénutchka, Mateo, Pablo y Juanucha, el bonzo, pero también el caso de conversión de los indios en vikingos, conversión que va desde su mención por el discurso del narrador y luego por Samaniego, a su aparición en forma de indios en la diégesis, modalidad en la que penetran en la metadiégesis hasta que se revelan como vikingos; o sea: vikingos=indios=vikingos). Con flecha de línea continua, señalamos el paso de diversos personajes de un nivel diegético a otro, traslación que se produce dentro de los márgenes del relato. De este modo, el esquema se puede explicar así:

Mediante el discurso del narrador diegético es incorporada Lénutchka al marco de la diégesis, supuesta "ficcionalización" de la figura que en la realidad extratextual correspondería a una joven profesora rusa. Por el discurso del narrador metadiegético, Lénutchka penetra al mundo creado por Samaniego, que inventa para ella una escena con la muñeca erótica; luego de este episodio, en virtud del discurso del narrador diegético, es devuelta al nivel de realidad al que pertenecería. Moriarty es incorporado por el discurso del narrador diegético, pero proviene de otro sistema expresivo narrativo, el de Conan Doyle; instalado primero en la diégesis, se traslada al mundo (metarrelato) cre-

ado por el Supremo (o Shopandsuck), "deshaciendo" el fragmento discursivo del Supremo para poder penetrar en su relato[65]. El personaje Mateo penetra los márgenes de la diégesis proveniente de las postrimerías del siglo X, convertido, en el presente del relato, en el francés Mathieu; una vez cumplida su misión de copiar los planos de la catedral, regresa a su época (sin haberse trasladado en el espacio), viaje que también servirá de incentivo para el viaje a la Francia del siglo XVIII que proyecta Pablo. También en virtud del discurso del narrador diegético, el bonzo Ferreiro realiza su imaginario viaje cósmico cuando se encuentra en estado cataléptico; su relato constituye un tipo de narración independiente y resulta también incentivador del viaje que realizan Pablo y Juanucha. Estos, situados en el marco de la diégesis, no penetran ninguno de los metarrelatos; no obstante, se trasladan de nivel al emprender su viaje por el tiempo y el espacio a la Francia del siglo XVIII, motivado por la pretensión de Pablo de cambiar el camino seguido por la historia contemporánea intentando evitar el asesinato de Marat.

Con su discurso narrativo, el Supremo penetra primero en los límites de la diégesis y, posteriormente, se instala en el mundo de su metarrelato; su incorporación a la diégesis marca un sistema de paralelismos en relación a las razones expuestas por el narrador diegético para refugiarse en un relato que construye con su sistema expresivo; ambos son perseguidos, aunque las causas sean diferentes; ambos incor-

poran a una muchacha "ficcionalizando" una pretendida figura real (Lénutchka y Lenn); ambos están conscientes de su carnadura meramente verbal, se declaran autores ficticios y participan, en cuanto personajes, del mundo imaginario que despliegan.

El narrador diegético, en su calidad de autor ficticio, organiza el mundo del relato participando en él como sujeto del enunciado; como tal, se desplaza al mundo (metarrelato) creado por el Supremo, el que destruye interfiriendo, con su imaginación y discurso, el sistema expresivo instaurado por el Supremo. En su calidad de personaje, se desplaza también hacia el mundo creado por Samaniego, del cual observa su final destrucción y desintegración a golpes de campana.

Como narrador-autor ficticio, ha creado las diversas figuras que participan en el mundo narrado, algunas de las cuales, como se ha repetido, le son escamoteadas tanto por discursos del Supremo (Lénutchka, Pablo, Moriarty) como por discursos de Samaniego. En virtud del discurso de Samaniego se operan diversos desplazamientos de nivel, primero del propio Samaniego, quien, de personaje de la diégesis, se convierte en narrador-autor ficticio y personaje de su metarrelato, repitiendo de este modo el esquema narrativo básico de la novela (repetición que, insistimos, se da también en el metarrelato del Supremo, aspecto éste fundamental para la concretización de la mise en abyme); como tal narrador, escamotea diversos personajes (y líneas de acción) al narrador diegético. Como consecuencia de esto, desde la diége-

sis pasan a los márgenes de la metadiégesis personajes como Felipe Segundo, que cumple idéntica función que en la diégesis; el arzobispo y el grupo de anarquistas que se solían reunir en casa del sastre Ramiro, a excepción de Pablo; Almanzora, que cumple también idéntica función de intrigante tanto en la diégesis como en la metadiégesis; como se ha indicado ya, se produce la conversión de los indios en los vikingos que, mil años atrás, profetizaran su regreso y venganza de los habitantes de Villasanta, comandados por el rey que aparece ya mencionado al comienzo del relato y que encuentra la muerte a manos de Samaniego.

Fácilmente se advierte que los frecuentes desplazamientos de uno a otro nivel diegético confieren a la novela una gran movilidad, diversidad de planos y complejidad estructural. Los diferentes discursos narrativos no solamente entregan narración, relación de hechos ocurridos, sino que crean en la novela diversos planos y le otorgan un diseño múltiple y dinámico, como se ha intentado poner de manifiesto hasta aquí con este aspecto de la tipología discursiva. Además de lo ya señalado, cabe estudiar ahora la modalidad que presenta la voz narrativa básica en la presentación de los niveles que constituyen la novela.

CAPITULO SEGUNDO

MODOS DE PRESENTACION DEL MUNDO FICTICIO

Una vez que se ha caracterizado la instancia generadora del discurso narrativo, y se han distinguido los diversos niveles desde los cuales se proyectan las distintas voces y su relación con la diégesis, es necesario considerar la manera como se presenta el cosmos ficticio.

Los modos de presentación de la ficción constituyen uno de los aspectos del relato que la crítica ha considerado, casi sin variación, bajo el concepto de punto de vista[66]. Pero, así también, los estudios dedicados al problema del punto de vista han tendido a considerar como factores indiferenciados lo que Genette ha distinguido, metodológicamente, como la Voz y el Modo del relato[67], a partir de las dos preguntas básicas que ya mencionamos: ¿quién narra? y ¿quién ve? La primera, como se ha recordado anteriormente, concierne al estatuto y nivel de la voz narrativa, así como a las relaciones y grado de participación que mantiene el narrador con el mundo narrado, según se trate de un narrador representado o no. El Modo del relato, según lo considera Genette, concierne básicamente al tipo de relación que mantiene el narrador con lo narrado de acuerdo con la distancia y la perspectiva desde la que se sitúa el narrador en relación con el mundo representado, e involucra, consiguientemente, la relación del lector con

el relato, en correspondencia con la manera como el narrador elabora y entrega su narración.

La distancia

La distancia que mantenga el narrador con el mundo ficticio no es una cuestión que concierna únicamente al grado de participación que éste manifieste en los acontecimientos, ni se resuelve exclusivamente con la temporalidad que medie entre el momento en que el narrador entrega su discurso y el tiempo al que (supuestamente) corresponden los acontecimientos. Además de estos factores, y, principalmente, la distancia se revela en la concreción de los diversos tipos de discurso con que se organiza el mundo de la ficción. Como en todo acto de lenguaje, en la enunciación narrativa el narrador, en cuanto hablante, imprime la huella de su presencia en el enunciado; como destaca Jean Dubois, el grado de manifestación de la presencia del hablante no es invariable, sino que puede oscilar entre dos extremos que pueden marcarse como los puntos cero y máximo:

> L'énonciation est définie comme l'attitude du sujet parlant en face de son énoncé, celui-ci faisant partie du monde des objets. Le procès d'énonciation, ainsi envisagé, sera alors décrit comme une distance relative mise par le sujet entre lui-même et cet énoncé. (...)
> Supposons que cette distance tende vers zéro --car l'image de l'asymptote vient nécessairement à l'esprit--, cela signifie que le sujet parlant assume totalement son énoncé, qu'il y a donc une relative identification entre le je sujet de l'énoncé et le je sujet de l'énonciation. (...)
> Supposons maintenant que la distance soit maximale, ou plutôt tende encore vers le maximum; c'est l'instant où le sujet considère son énoncé comme partie d'un monde distinct de lui-même. Il identifie alors le je d'énonciation à d'autres je dans le temps et l'espace et cette identification peut être partielle ou totale.

(...) Le je tend alors a devenir le il formel de l'énoncé.[68]

El concepto de distancia aquí esbozado, así como su gradación en virtud de la naturaleza del discurso narrativo en sus diversos momentos, nos permiten retomar nuestra inicial clasificación de las relaciones que mantiene el narrador respecto de la historia --en sus modalidades de homo- y de heterodiegético--, cuyo esquema, según hemos indicado, se repite en el metarrelato producido por Samaniego. Efectivamente, esta doble relación del narrador con el mundo narrado, muestra los dos polos entre los que oscila la distancia del hablante con su enunciado; ésta tiende hacia cero en aquellas secciones de la novela en que el narrador es homodiegético (fragmento inicial y Diario de trabajo, principalmente), y se manifiesta máxima en aquéllas en que el narrador responde a la modalidad de heterodiegético (es decir, en las Narraciones y La peregrina historia de Balbina y Marcelo (I), de modo más destacado).

Esta doble modalidad y, por tanto, la gradación de distancia del narrador, revierte en discursos que pertenecen a una distinta clasificación.

Narrador homodiegético. Discurso

Propiedad sobresaliente del discurso del narrador que se propone autor ficticio del relato la constituye, en Fragmentos, el énfasis puesto en la literalidad del lenguaje; insistentemente el narrador repite su concepción de que la única naturaleza de su narración es su factura verbal;

no la virtual referencialidad del enunciado como representación de algún aspecto de la realidad externa al texto, sino la capacidad del lenguaje para crear un mundo autónomo que no precisa del soporte de un referente externo para realizarse como una realidad autosuficiente. Todo cuanto el narrador propone es la creación de un mundo concebido explícitamente como ficticio, construido con un lenguaje imaginario y que da cuenta también de lo imaginario, lo que le permite mezclar diversos niveles en que coexisten lo presuntamente sucedido en el tiempo del acontecer con lo virtualmente posible, la experiencia con lo imaginado, lo presumiblemente observado con lo visionario, etc. El discurso apunta expresamente hacia sí mismo a medida que las palabras van progresivamente ocupando un espacio donde antes fuera todo silencio, ausencia de lenguaje. A medida que el lenguaje del narrador va dando existencia a un mundo por el solo acto de nombrarlo, así también, constantemente, el narrador repite la idea central en este aspecto: la naturaleza puramente lingüística de su relato; así, por ejemplo, cuando se refiere a la supuesta novela que escribe con Lénutchka y que ambos mantienen en secreto, el narrador observa que:

> Se refiere a nuestra intimidad amorosa, la cual, elaborada de meras palabras, como todo lo demás (y perdón si insisto en este aspecto, tan importante, de mi narración), podía ser como nos viniera en gana, sin más limitaciones que las que nacen de las palabras mismas: porque todo cuanto los hombres hemos inventado cabe en nuestras palabras y aun nos sobran. (p. 135)

El acento puesto en el propio proceso de construcción

y en la naturaleza lingüística del relato corresponde, como es sabido, a una de las tres grandes clasificaciones de los registros del habla que distingue Todorov, y que son de utilidad para una primera aproximación a la clasificación de los tipos de discurso que presenta la novela; las diferentes categorías que distingue Todorov, son:

> la que pone el acento sobre el aspecto referencial del enunciado; la que destaca su aspecto literal; la que es la manifestación de su proceso de enunciación.[69]

En lo que respecta a la tipología de los discursos, es necesario afirmar que en Fragmentos es el aspecto literal el más destacado, pues el énfasis está puesto precisamente en el proceso de construcción lingüística del discurso narrativo, reforzado por el hecho de plantearse la novela como un estar haciéndose a medida que se va proyectando el discurso del narrador y presunto autor ficticio. Puesto en otros términos, el énfasis recae precisamente en el proceso de la enunciación narrativa por sobre la calidad o referencialidad de los enunciados; es el habla del narrador el aspecto privilegiado del relato, a través del cual se deja expresa constancia del proceso de construcción de la novela en la novela, o de la novela de la novela, en correspondencia con la estructura de la mise en abyme. Esta constatación trae, como corolario, una segunda clasificación importante del discurso narrativo y que definiremos como el aspecto personal del discurso narrativo. Los principales elementos del discurso personal se detectan a partir de los indicios pronominales --el empleo de la primera persona singular--,

los demostrativos --esto, eso, aquél, etc.--, los adverbios de tiempo y lugar --aquí, ahora, hoy, etc.--, que reenvían a cada instante a la fuente y situación desde la que se proyecta el discurso. Utilizando categorías tomadas de la Lingüística estructural, Todorov define el discurso personal como aquel

> que contiene "shifters" ("yo, aquí, ahora"). La presencia del pronombre personal de la primera persona (...) establece una relación entre el sujeto del enunciado y el sujeto de la enunciación y da prueba de la presencia de este último en el discurso.[70]

Tal presencia que el hablante imprime en su enunciado con el empleo del pronombre "yo", a la vez que se propone como un intento por borrar la distancia entre el sujeto del enunciado y el sujeto de la enunciación, es también un rasgo de lo que Benveniste ha denominado subjetividad del lenguaje, no entendida en términos de interioridad emocional, sino como confirmación de la figura del hablante en su enunciación:

> <u>yo</u> se refiere al acto de discurso individual en que es pronunciado, y cuyo locutor designa. Es un término que no puede ser identificado más que en lo que por otro lado hemos llamado instancia de discurso, y que no tiene otra referencia que la actual. La realidad a la que remite es la realidad del discurso. Es en la instancia de discurso en que <u>yo</u> designa el locutor donde éste se enuncia como "sujeto".[71]

Principalmente en las secciones del Diario de trabajo y en el primer fragmento de la novela, el discurso reenvía constantemente al <u>yo</u> que produce el discurso, poniendo de relieve la figura del hablante en el momento y la situación en el que el discurso se produce, proceso que repite la narración de Samaniego en su modalidad de narrador homodiegé-

tico. El discurso personal se caracteriza justamente por el abundante empleo de deícticos que remiten a la fuente productora de la enunciación narrativa; tales deícticos se definen por la función que cumplen en el interior del discurso, y que en síntesis son:

> tout élément linguistique qui, dans un énoncé, fait référence (1) à la situation dans laquelle cet énoncé est produit, (2) au moment de l'énoncé (temps et aspect du verbe), (3) au sujet parlant (modalisation).[72]

Es justamente en la modalidad homodiegética que el discurso del narrador remite constantemente al "yo" del hablante como fuente de la enunciación narrativa; en su condición de autor ficticio, el narrador a menudo revisa el desarrollo y proyecciones del relato y reflexiona críticamente sobre lo ya escrito, mostrando, junto con esta actitud crítica, diversos estados de entusiasmo y desánimo por los que atraviesa enfrentado a la tarea de componer la narración. Así, por ejemplo:

> He vuelto a empantanarme: me sucede cada vez con más frecuencia. Hay ocasiones en que alguna razón externa lo justifica, y cuando esto acontece, el mejor modo de meterme otra vez en la narración es someterla a una operación crítica, de la que suele salir malparada. Así ahora. (p. 247)

Con este párrafo podemos comprobar perfectamente las características que presenta el discurso personal del narrador homodiegético: la figura del hablante que se apropia de su acto de lenguaje mediante la utilización del pronombre personal de primera persona, y las marcas gramaticales o deícticos que complementan al "yo" del hablante en tal apropiación ("me", "esto", "ahora").

La actividad crítica realizada por el narrador va acompañada de constantes juicios de valor acerca del mundo narrado, juicios orientados hacia la necesidad de coherencia interna de la historia y de los cuales no escapan, como mostramos al caracterizar sumariamente la figura del narrador, opiniones irónicas o cómicas acerca de algunos acontecimientos o algunos personajes, bien estén éstos expuestos en las secciones del Diario que anteceden a la primera de las Narraciones, en que el discurso narrativo es el despliegue de un gran monólogo narrativo, o bien, a partir de este momento, en que el narrador alterna su parecer crítico con el de Lénutchka acerca de las propiedades de la ficción, tipo de discurso que corresponde al discurso modalizante, definido por la adhesión que el hablante manifiesta con su enunciado. En Fragmentos, la modalización es indisociable del discurso personal, pues el proceso de elaboración del relato, así como las reflexiones críticas sobre el mismo, detentan todas las condiciones del discurso modalizante.

Lo que importa sobre este aspecto es insistir en que, en la modalidad homodiegética, el discurso a cada momento pone de relieve el "yo" del narrador como productor de discurso; en todo momento el lenguaje remite a la figura del narrador que en su condición de autor ficticio sitúa el discurso en un supuesto tiempo de la escritura que se pretende hacer parecer como el tiempo del discurso, el tiempo en el que se sitúa el narrador-autor para proyectar su relato.

El discurso personal del narrador homodiegético se con-

figura, así, como la confirmación del "yo" del hablante en cuanto productor de la enunciación narrativa, como la historia del narrador-autor ficticio en el proceso de elaboración del mundo narrado; en este sentido, más que desarrollo de acontecimientos (que si bien se cumplen en varias de las secciones del Diario, especialmente cuando el narrador, en diálogo con Lénutchka imagina nuevas secuencias), en el Diario el discurso del narrador se despliega como discurso previo y necesario de aquellas secciones que, de acuerdo con la convención establecida por la novela, constituirían más "auténticamente" narración, es decir, las Narraciones y las Secuencias proféticas. Pero si bien el Diario constituye aquella parte de la novela en que el narrador planifica y prepara la elaboración de nuevas secuencias narrativas, es necesario destacar que esta parte, en sí misma, constituye narración, mundo imaginario proyectado por el lenguaje narrativo, con las señaladas características de novela sobre la novela, o novela en la novela.

Puesto que el narrador homodiegético narra desde el interior de los acontecimientos, es parte de ellos, y pretende crear la impresión de identidad entre el sujeto de la enunciación y el sujeto del enunciado, la distancia que media entre él y el mundo narrado es, si no inexistente, al menos mínima (aunque en rigor el tiempo del discurso es siempre posterior al tiempo de la historia narrada), tiende hacia cero, según la expresión de Dubois. En esta modalidad homodiegética, se busca, del mismo modo, la cercanía del recep-

tor del relato, hacer que la distancia entre relato y lector sea también mínima, aspecto éste necesario de considerar al tratar la distancia propuesta por la novela según su esquema de presentación de la ficción.

Como es conocido, todo acto de lenguaje realizado por un "yo", sujeto de la enunciación, postula también la presencia de un "tú", instancia receptora que completa el acto de lenguaje. Así como el discurso personal se define por los "shifters" que remiten al "yo" del hablante, y al momento y situación en que se produce el discurso, así también contiene una serie de indicios que apelan a la presencia de un "tú" como elemento necesario para la realización del acto de comunicación lingüística; en cuanto un hablante

> se declara locutor y asume la lengua, implanta al otro delante de él, cualquiera que sea el grado de presencia que atribuya a este otro. Toda enunciación es, explícita o implícita, una alocución, postula un alocutario.[73]

Y, más adelante, agrega Benveniste:

> Lo que en general caracteriza a la enunciación es la acentuación de la relación discursiva al interlocutor, ya sea éste real o imaginado, individual o colectivo.[74]

Como término necesario que completa el acto de comunicación desplegado por la obra literaria, el "tú" postulado por el relato ha sido descrito de modos diversos; como se recuerda, uno de los primeros trabajos que se ocupa de este problema lo constituye la obra de Kayser[75], en la que se define al "lector ficticio" como una instancia imaginaria que comparte parecido estatuto con el narrador ficticio; es decir, así como el narrador del relato no representa la figu-

ra del autor real, así tampoco el lector ficticio representa la figura del lector material del texto. Posteriores trabajos intentan definir de modo más preciso la figura que el texto literario postula como alocutario[76], aunque al parecer la teoría en torno a esta figura es aún provisional.

Recientemente, Gerald Prince ha intentado definir la instancia receptora del relato y los diversos grados intermedios que presenta, proponiendo el término de narratario[77].

Prince define la figura del narratario como una instancia imaginaria inherente a la estructura del texto ficticio, que se distingue, por lo tanto, del lector real, del lector virtual y del lector ideal. La diferencia del narratario respecto del lector real es obvia: éste pertenece a una esfera distinta, situada fuera del mundo imaginario de la obra y corresponde al individuo histórico que lee el texto; el lector virtual es determinado tipo de lector con ciertos gustos, cualidades o capacidades según una opinión general del hombre a quien el autor (real) imagina leyendo su obra. Como se puede comprender fácilmente, esta instancia también es imaginaria, difusa, pero corresponde a una "intencionalidad" del autor real, y no pertenece al mundo interno de la ficción; el lector ideal goza de un estatuto semejante, ya que es aquel (lector real) que comprendería plenamente el sentido implicado por el lenguaje de la obra y hasta la más sutil de las intenciones aludidas en el lenguaje configurador de mundo imaginario, al punto que sería capaz de reconocer aquella infinidad de textos que atraviesan la tex-

tura del lenguaje que organiza una obra particular y constituyen las relaciones de intertextualidad contenidas en la obra, diversos tipos de discursos y diversos textos que dialogan con el texto de ficción.

De acuerdo con Prince, en determinadas obras el narratario puede coincidir con la imagen del lector ideal; cuando esto sucede, se configura lo que Prince denomina "narratario grado cero"[78], o instancia que conocería todas las connotaciones de la obra literaria y las reglas por las que se rige en tanto constitución genérica.

Pero la figura del narratario, concebida como elemento interno del mundo de la obra, puede ser algún personaje, o puede adquirir la categoría de narratario principal o secundario, etc., es decir, puede presentar diversos grados de concreción en distintos momentos del relato, así como puede tratarse de una instancia expresamente implicada en el discurso del narrador. Ejemplos de esto los podemos encontrar, con mayor o menor claridad, en prácticamente toda obra literaria; el narratario aparece claramente aludido, por ejemplo, en el Lazarillo de Tormes, postulado como aquel "Vuestra Merced" a quien Lázaro refiere el "caso", o en una obra reciente como La cólera de Aquiles, de Luis Goytisolo, novela en que se realiza toda una reflexión acerca de la naturaleza y función de la figura receptora del relato. En todo caso, la instancia del narratario se constituye, primero, como elemento inherente a todo acto de enunciación de lenguaje, y, segundo, en el relato cumple grados intermedios en

la apelación del discurso narrativo y en la percepción de la obra.

Puesto que Fragmentos se propone desde el comienzo como el acto de elaborar una novela, el discurso del narrador homodiegético tiene constantemente presente la instancia del alocutario en la enunciación narrativa; es decir, se postula desde el principio conscientemente como narración, como un acto de comunicación de un mundo ficticio; el narrador homodiegético se postula como una instancia consciente de estar elaborando y entregando una narración; así lo confirman las palabras iniciales: "El verdadero comienzo de este relato" (p. 9), cuestión que por definición plantea también una instancia de recepción, de lectura. En efecto, este tipo de formulaciones abunda en la novela ("Esto que acabo de contar aconteció hace unas cuantas semanas" (p. 13); "Esta pausa en la narración a que me veo obligado por razones de innecesaria explicación" (p. 127), etc.) que, junto con poner de manifiesto el "yo" del hablante como fuente de enunciación narrativa, pone también de relieve el hecho de que el narrador está consciente de estar refiriendo una historia, un relato que no proviene de su observación sino de su capacidad de invención, de imaginación, y que lo está entregando a un lector u oyente implícitos en su discurso.

Una variación de estos casos, pero que revela también la existencia de un narratario o alocutario en la enunciación narrativa, la constituye otro tipo de apelaciones por parte del narrador, esta vez dirigidas explícitamente a un

"tú" mentado en su discurso:

> Va siendo hora, pienso yo, y creo no hacerlo mal, al menos en esta ocasión, de que te enteres con más detalle de quién soy. (p. 39)

O menciones hechas directamente al lector de su relato:

> Lo que voy a contar es anterior a la novela misma, y al mismo tiempo que aclara las circunstancias civiles de Lénutchka, servirá para que el lector sepa también quién le habla... (p. 128)

Este tipo de declaraciones, junto con eliminar la distancia entre el narrador y el mundo narrado, operan la misma función en el destinatario del acto enunciativo; el narratario está de este modo incorporado al mundo narrado, participa en cuanto receptor inmediato del discurso narrativo y queda, así, como un elemento necesario de lo narrado y forma parte de la ficción. Pero en estas formulaciones se trata de un narratario indefinido como instancia perceptible del relato. Sin embargo, en otros momentos, ya no se trata de este tipo de narratario, sino que el discurso se dirige a un alocutario perfectamente definido, encarnado por algunos de los personajes. En este sentido, hay que anotar que Lénutchka es quien cumple mayormente el papel de narratario personaje principal dentro del relato. Desde el momento en que es incorporada a éste, es con ella con quien el narrador dialoga acerca del mundo narrado, con quien discute el desarrollo del relato, es ella quien tiene acceso inmediato a todo cuanto el narrador-autor ficticio escribe o imagina, y es, finalmente, quien discute o critica la concreción de algunas secuencias que le parecen poco coherentes a la unidad estructural de la novela, al margen de saberse,

conscientemente, personaje de ficción. Con esta función de narratario personaje que cumple Lénutchka, el monólogo inicial del narrador casi desaparece, y, a partir de su incorporación, la tarea de construcción del relato se comparte dialógicamente entre ambos en casi todas las restantes secciones del Diario de trabajo posteriores a la primera de las Narraciones. Así, por ejemplo, podemos citar algún caso en que quede de manifiesto esta función de Lénutchka como narratario personaje:

> Lénutchka leyó lo escrito y no lo juzgó en seguida, sino que pidió algún tiempo para meditarlo, e incluso leyó dos veces algún que otro pasaje, y sólo después de haberlo hecho me dijo que escribir una sola de las ficciones le parecía un error... (p. 94)

Pero así también, el narrador en su calidad de personaje, se convierte en narratario principal del relato producido por Justo Samaniego, ya que es el primer destinatario de las Secuencias proféticas:

> Tengo que reconocer, mal que me pese, que la cuarta secuencia profética me ha dejado perplejo y me ha impedido trabajar estos dos últimos días. Primero, la leí con regocijo, y me divirtió la trastada que don Justo Samaniego le jugó al padre Almanzora; pero inmediatamente me di cuenta de que lo había hecho precisamente a mi costa... (p. 328)

Hay también otra oportunidad en que el narrador-personaje se convierte en narratario principal, por ser él a quien primero se dirige el Supremo (o Shopandsuck) cuando se declara el verdadero autor del relato:

> --Quien sea yo, el que viene diciendo yo desde que empezaron estas páginas, ¿qué importa a nadie? Sin embargo, ahora me dieron ganas de declararlo... (p. 212)

Importa reiterar, antes de concluir con esta parte, el

hecho de que la novela, desde el discurso del narrador homodiegético, postula diversas instancias intermedias de recepción, que varían desde narratarios personajes, hasta apelaciones expresas o implícitas a una instancia que si bien no coincide con la figura del lector real, se encuentra incorporada al mundo ficticio como elemento del mundo narrado y postulada en el acto de la enunciación narrativa.

Narrador heterodiegético. Discurso

A diferencia del esquema que presenta el discurso del narrador homodiegético, el discurso del narrador heterodiegético se caracteriza porque la distancia entre el narrador y el mundo narrado tiende hacia el punto máximo; puesto que el narrador, en esta modalidad, presenta acontecimientos en los cuales no participa, no se da el intento por identificar el sujeto de la enunciación con el sujeto del enunciado, sino que ambas instancias están claramente diferenciadas.

Anteriormente vimos que el narrador homodiegético, especialmente en las secciones del Diario, persigue crear la impresión de estar construyendo la novela en el momento en que expresa su enunciación; en las Narraciones y La peregrina historia de Balbina y Marcelo (I), en cambio, la distancia que separa el discurso de la historia, la diferencia temporal entre el momento en que se narra y lo narrado corresponden a la presentación de la narración como cadena de acontecimientos efectivamente cumplida. En esta sección de la novela el narrador se limita a entregar la narración de los hechos, su función de autor ficticio cede paso a la na-

rración puntual de tales hechos. La consecuencia de esta modalidad narrativa, es que el discurso ya no presenta las características de acentuación de la literalidad que observamos en el discurso del narrador homodiegético, sino que ahora éste pone el acento en la (pseudo)referencialidad de los enunciados; ya no se trata de enfatizar en el proceso de construcción, el discurso no apunta hacia la enunciación propiamente, sino justamente hacia el mundo narrado.

Pero indudablemente la condición determinante del discurso del narrador heterodiegético radica en que el discurso no delata la presencia del hablante, no remite al "yo" como fuente de la enunciación, sino que pertenece al tipo de narración que tradicionalmente se describió como "narración en tercera persona" y que ha acarreado las consabidas confusiones. Al referirse a este aspecto del relato, Nomi Tamir sintetiza el modo como lo consideran actualmente tanto la lingüística contemporánea como los modernos estudios sobre el relato:

> Is it possible to speak <u>not</u> "in the first person?" A speaker is by <u>definition</u> an "I" and can speak only "in the first person." The term "third-person narrator" is therefore contradictory. What this term actually refers to is a narrator who does not speak of himself (or he would have said "I")-- but of someone else, of a third person.[79]

Por tal razón, Tamir propone remplazar el término de primera y tercera persona narrativas por éstos que le parecen más adecuados:

> I suggest replacing the inadequate terminology of "first and third person narration (narrator) with the terms <u>personal</u> and <u>impersonal</u> (or <u>nonpersonal</u>) narration (nar-

> rator). Note that the word "personal" is not used here in the meaning of "intimate", "private" or "subjective", and "impersonal" does not imply "objective", "nonintimate", and the like. These terms merely indicate that the first type of narration should be accounted for in the framework of the personal category of person (I, you), and the second type in the framework of the impersonal category (he, she, it).[80]

En consecuencia, y a diferencia del discurso del narrador homodiegético que definimos como personal, el discurso del narrador heterodiegético pertenece a la categoría de discurso no-personal. La enunciación del discurso personal pone el acento en la figura del hablante, cuya presencia en el acto de lenguaje es siempre ostensible por el empleo de indicadores que constantemente reenvían al "yo" del hablante. En la enunciación no-personal, la ausencia de tales indicadores oculta la figura del hablante; lo que inmediatamente percibimos es el conjunto de elementos que constituyen el mundo narrado. La siguiente afirmación de Benveniste ha de entenderse correctamente, cuando sostiene que en el relato no-personal:

> A vrai dire, il n'y a même plus alors de narrateur. Les événements sont posés comme ils se sont produits à mesure qu'ils apparaissent à l'horizon de l'histoire. Personne ne parle ici; les événements semblent se raconter eux-mêmes.[81]

No se trata de ausencia absoluta de narrador, sino ausencia de marcas lingüísticas que delaten la presencia del hablante que todo acto de enunciación precisa para existir como tal.

Así como en el discurso no-personal del narrador heterodiegético no se encuentran indicadores de la presencia del

hablante, así también tal discurso carece de marcas que indiquen una apelación expresa al alocutario de la enunciación. Como hemos señalado anteriormente, al "yo" del discurso personal se opone el "tú" del alocutario, en términos de Benveniste; en cambio, en el discurso no-personal, al "él" (o a la "tercera persona", o "no persona") no se opone ninguna otra instancia lingüística, el alocutario o narratario no aparece mentado en el discurso, ni como una instancia interior a él, ni como expresa apelación al "lector", según vimos existía en el discurso del narrador personal, lo cual no significa, en esta sección de la novela, que tal narratario no exista, pues, como indicamos ya, es Lénutchka quien primeramente conoce el contenido de las Narraciones y quien constantemente emite juicios sobre el relato; pero se trata de un narratario postulado por la convención que presenta la novela y no de un alocutario inscrito en el interior del discurso en cuanto acto de lenguaje.

Trasladado a un gráfico el esquema que presenta las diferencias entre el discurso del narrador homodiegético y el del narrador heterodiegético, tenemos:

Esquema 3

	Literal	Personal	Reflexivo	Deícticos	Alocutario	Distancia
Narrador homodiegético	x	x	x	x	x	cero
Narrador heterodiegético	-	-	-	-	-	máxima

(Donde X señala la presencia del elemento marcado, y - el elemento no marcado.)

No obstante estas diferencias, hay algunos rasgos comunes entre ambos tipos de discurso. Si bien en la modalidad heterodiegética el narrador no participa como personaje del mundo narrado ni reflexiona, en el interior de su discurso, sobre aspectos de lo narrado, sí hay, en cambio, algunos rasgos de su lenguaje que se encuentran en el discurso con que se organiza el Diario de trabajo, como son, por ejemplo, recursos irónicos, divertimientos lingüísticos y valoraciones acerca de los elementos que constituyen la historia, como se puede ilustrar con este párrafo:

> En la iglesia vecina tocaban a misa de ocho y media. Un poco más abajo tocaban en la iglesia de las Animas. Y en la de San Roque, y en la de San Tirso, y en la de Santa María Salomé. La campana de la catedral las ahogó a todas: también tocaba a misa de ocho y media. Pasó un paraguas con un cura debajo, bien agarrado al mástil... (p. 63)

Tales características forman parte, en todo caso, del lenguaje con que está organizada toda la novela, al que nos referiremos brevemente más adelante, pues ahora quisiéramos hacer alguna referencia al discurso con que está organizado el metarrelato de Samaniego.

Como hemos señalado, en cuanto narrador de la metadiégesis, Samaniego se caracteriza por la duplicación del esquema narrativo que caracteriza la diégesis; desde su nivel narrativo, adopta las dos modalidades de relación con el mundo narrado que presenta el narrador de la diégesis, y, en consecuencia, su discurso presenta también los elementos que en conjunto presenta el discurso del narrador diegético.

En cuanto narrador homodiegético, el discurso de Sama-

niego corresponde al discurso personal; la enunciación narrativa presenta expresamente la forma pronominal de la primera persona singular, y contiene indicadores lingüísticos que reenvían al "yo" del hablante como productor de la enunciación, a la vez que sitúan el momento y la situación en que se despliega el discurso, con una variante en relación con el discurso del narrador intrahomodiegético, cual es la del empleo, en algunas de las Secuencias, del futuro de indicativo y el futuro perfecto, poco frecuente en la enunciación narrativa personal, pero que aquí está en consonancia con el carácter predictivo que tienen las Secuencias proféticas:

> Entraré y diré: Good evening, ni más ni menos que otras veces, y ellos responderán con un gesto, o con un movimiento de cabeza, o con unas palabras que no se oyen. Entraré y diré good evening como todas las tardes, pero ellos no advertirán que el mundo ha cambiado de pronto, que el mundo es otro... (p. 84)

Así como ocurre en la diégesis, en la modalidad homodiegética la relación del narrador con el mundo narrado tiende también hacia cero, por cuanto se propone crear la impresión de identidad entre el sujeto de la enunciación y el sujeto del enunciado.

Desde la condición de autor ficticio, aquí también el narrador intenta crear la ilusión de que la narración, como mundo creado por el lenguaje, tiene lugar en el mismo momento en que se profiere el acto de enunciación narrativa; así como sucede en la diégesis, el narrador metadiegético va nombrando los elementos que integran el mundo narrado, otor-

gando así existencia a cuanto nombra. El discurso pone el acento en la propia enunciación y en la figura del hablante que produce el acto de enunciación. Del mismo modo, los deícticos que hacen presente el "yo" del hablante, hacen expresa apelación al alocutario, al "tú" de la enunciación, aunque aquí es más patente el tono de humorística solemnidad que califica el discurso del autor y cronista de los acontecimientos protagonizados por el pueblo vikingo y los habitantes de Villasanta; por el tono lúdico y desenfadado de la expresión, se asemeja al lenguaje empleado preferentemente en las primeras secciones del Diario, cuando el narrador crea, por nominación, los integrantes del mundo narrado:

> ¿Cómo estás vacía y sola, triste y callada, tú, la ledicia misma, ruidosa, exultante, camastrona?
> En tus tabernas comíamos el pulpo y el marisco, bebíamos espumosos y albariños. ¡Ay, los asados de la tía Rengifa, las almejas de la portuquesa, los lenguados y lampreas de la Mariñana! ¡Ay, las tortillas del Caballinés, las chuletas del Barqueiro, los chorizos asados del Ribeirano! Vanitas vanitatum et omnia vanitas: no queda ni el recuerdo. (pp. 164-165)

Este tono narrativo es característica sostenida en el discurso de Samaniego, y se cumple en las dos modalidades que presenta en su relación con el mundo.

A medida que el relato progresa, Samaniego remplaza su condición de personaje protagonista por el de cronista, testigo y escriba de los acontecimientos pero sin abandonar su función de autor ficticio del metarrelato. Es decir, en determinados momentos de su narración, Samaniego aparece como narrador heterodiegético; su narración proviene de una for-

ma narrativa no-personal, que presenta características semejantes a las descritas sobre esta modalidad en la diégesis, y, si bien hay clara diferenciación entre el sujeto de la enunciación y el sujeto del enunciado, la distancia entre el narrador y el mundo narrado no es tan grande como la que se da en el esquema discursivo de la narración intraheterodiegética, especialmente cuando el narrador, desde su condición de testigo-cronista, narra puntualmente los acontecimientos; la distancia, en cambio, tiende hacia el punto máximo en aquellas secuencias expresamente inventadas por el narrador-autor ficticio, como sucede, por ejemplo, cuando Samaniego imagina la historia entre el padre Almanzora y la muñeca erótica (pp. 321-328), o entre Lénutchka y la muñeca (pp. 372-374).

A pesar de estas variantes, podemos apreciar que el esquema del discurso en ambas partes de la novela presenta semejanzas, en coherencia con el esquema de la mise en abyme que caracteriza al relato.

Con esta caracterización del discurso en Fragmentos, podemos concluir el aspecto de estructuración en abyme que postulamos para el nivel de la narración en la novela. El último elemento al que se ha de hacer referencia en este sentido, lo constituye el narratario del metarrelato; como mencionamos anteriormente, es el narrador diegético el primer receptor del relato escrito por Samaniego, de manera que se convierte en narratario personaje principal; Lénutchka, que tiene también acceso a la lectura y comentarios del

metarrelato, se constituye en narratario personaje secundario, pues es a través del narrador diegético que conoce la narración de Samaniego.

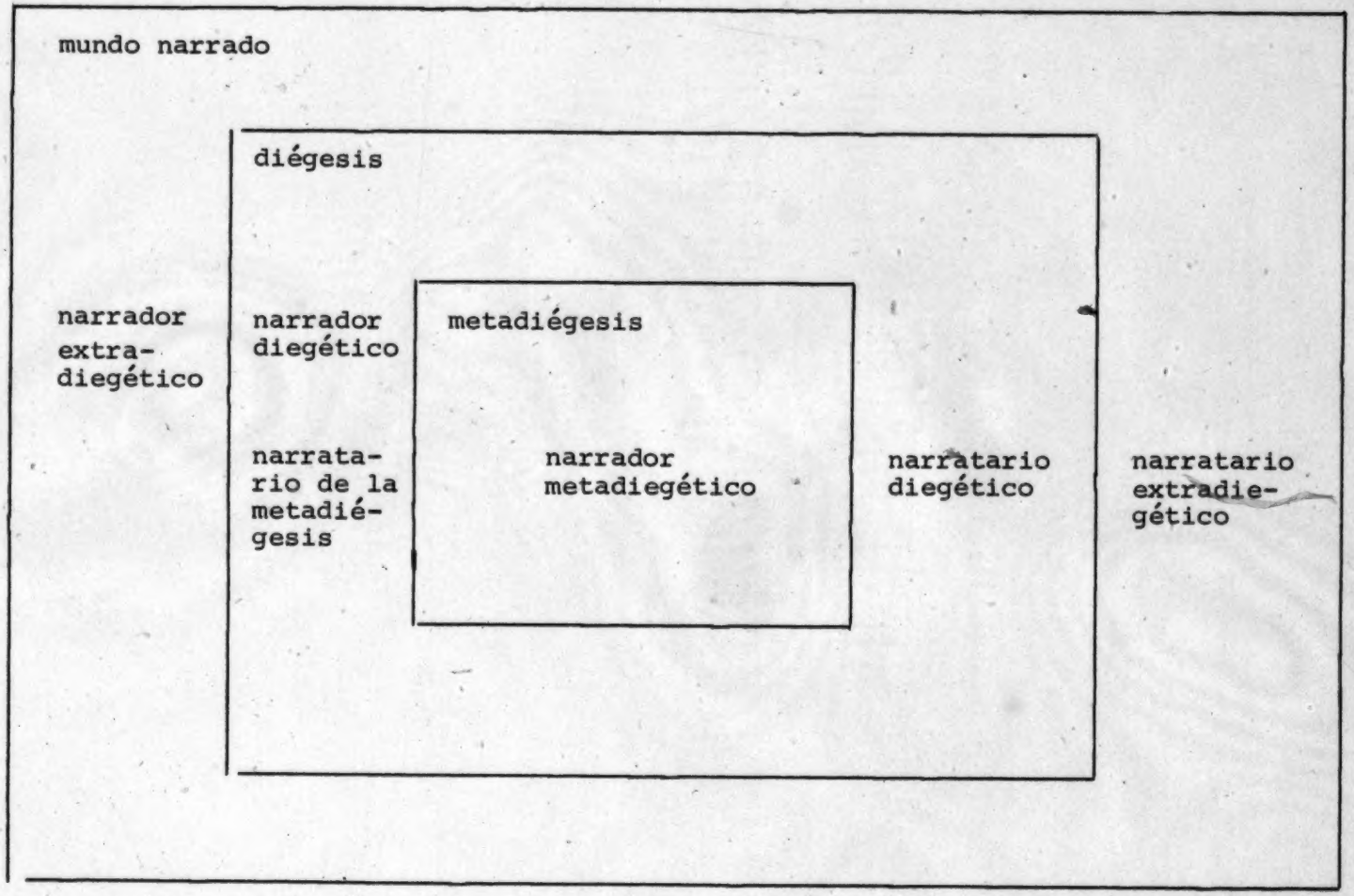
Para completar el esquema de la mise en abyme en la enunciación del relato, es necesario considerar lo propuesto por Genette sobre el tipo de relaciones existentes entre los distintos niveles y relaciones tanto de las figuras narrativas como de los narratarios:

> Comme le narrateur, le narrataire est un des éléments de la situation narrative, et il se place nécessairement au même niveau diégétique; c'est-à--dire qu'il ne se confond pas plus a priori avec le lecteur (même virtuel) que le narrateur ne se confond nécessairement avec l'auteur.
> A narrateur intradiégétique, narrataire intradiégétique...[82]

Los distintos niveles narrativos, así como los diversos narratarios postulados en esta novela, se pueden expresar en el esquema siguiente:

Esquema 4

Esquema de la mise en abyme en Fragmentos de Apocalipsis



Tipología del discurso narrativo

Establecidas las diferencias de carácter general que presenta el discurso del narrador, según correspondan a la modalidad homo- o heterodiegética en su relación con el mundo narrado, podemos considerar con mayor detalle los diversos procedimientos discursivos que ponen de manifiesto la regulación de la información narrativa en Fragmentos.

Al definir el estatuto del narrador en la primera parte de este trabajo, insistimos en que la voz narrativa es la instancia del relato que genera mundo narrado, condición ésta que distingue su hablar del hablar de los personajes; como expresa Jaap Lintvelt:

> La tâche fondamentale d'un narrateur, celle qui le qualifie, justement, en tant que tel, c'est évidemment celle d'assumer l'acte narratif.[83]

El hecho de que esta novela presente metarrelatos supone, como hemos dicho, que la base narrativa se traslada, creándose una estructura definida como mise en abyme, y, en tanto las voces de los narradores metadiegéticos se oponen al discurso del narrador básico, la novela presenta una estructura secundaria que calificamos de polifónica. En los casos de metarrelatos, las voces de los personajes que narran adquieren categoría de tal narración, con las propiedades que posee la voz del narrador básico. Pero en el resto de los discursos se trata únicamente de hablar de los personajes, que no se constituye en mundo narrado. Hay, como formula Lubomír Doležel, una diferencia fundamental de funciones entre narrador y personajes:

> a) With respect to the narrated events, the narrator fulfills the function of representation. The narrator is the verbal medium of narrated events. The first obligatory function of characters is their participation in the narrated actions. Let us call this participation in the narrated events the action function. It need hardly be said that the action function is not obligatory with the narrator.
> b) The representational function of the narrator is always coupled with the controlling function: the narrator dominates the narrative text structure. The controlling function of the narrator manifests itself in the incorporation of DC into the framework of DN; by no means does it imply any kind of control of the character's "behaviour".[84] (Para Doležel, DC=character's discourse, y DN=narrative discourse.)

La asunción del acto narrativo no implica, como es evidente, el despliegue de un único tipo de discurso que se mantenga invariable de principio a fin; tal especie de relato resulta difícil de concebir. Lo que caracteriza justamente a un relato es la coexistencia de diversos tipos de discurso que integran su estructura verbal.

Desde la perspectiva en que ahora consideramos el discurso narrativo en Fragmentos, el primer aspecto que queremos anotar corresponde a lo que podemos llamar métodos directo e indirecto de narrar; esto es, en la novela alternan un tipo de discurso que presenta directamente el desarrollo de los acontecimientos, ya sea porque la voz del narrador transcribe directamente los diálogos de los personajes, o bien se trate de la presentación, hecha por el narrador, de algunos antecedentes que complementan determinadas secuencias, o explican circunstancias "del pasado" de algunos personajes. Como es conocido, tal diferencia de métodos en la presentación del relato recibió, a partir de The Craft of

Fiction. de Percy Lubbock, el nombre de escena (scene) y sumario (summary). Las características de uno y otro método son las que resume Lintvelt de la siguiente manera:

> Le sommaire accentue le caractère indirect, mediatisé, narrativisé du récit, alors que la scène crée l'illusion d'une représentation directe, immédiate, se déroulant pour ainsi dire devant les yeux du lecteur. Le sommaire condense le récit (...) La scène par contre tente de provoquer chez le lecteur la "visualisation mentale" de l'histoire en décrivant avec force détails et avec beaucoup de "vivacité" les événements ou en rapportant in extenso les dialogues des acteurs.[85]

En Fragmentos predomina el sumario cuando la materia narrada recae, por decirlo así, en acontecimientos externos al narrador, cuando éste se refiere al mundo del relato y no a sí mismo o a su función de autor ficticio; en otras palabras, hay predominio del sumario preferentemente en la modalidad heterodiegética adoptada por el narrador. El sumario se caracteriza por presentar, en un breve espacio de escritura, acontecimientos cuyo cumplimiento supone abarcar una extensión mayor de tiempo. Un caso de sumario lo constituye, por ejemplo, este párrafo:

> Recorrió la ruta meridional de Asia, empezando por Turquía. Pasó a India, llegó a Indochina. En un pueblo había un monasterio. Una mañana entró en él, curioseó y en el fondo de un altar descubrió una estatuilla, toda en oro, verdaderamente bella. Ferreiro se quedó mirándola fascinado, y estuvo mucho tiempo así... (p. 97)

Entregado por el discurso del narrador heterodiegético, el sumario condensa los acontecimientos presentados y el ritmo de la narración se acelera de un modo distinto a como ocurre con la presentación directa que es rasgo particular de la escena. Hacia el final de la novela, la impresión de acele-

ración temporal es manifiesta cuando el narrador resume parte de la narración de Samaniego, que se niega a retranscribir, limitándose, en cambio, a esta escueta descripción:

> Todo lo cual sucede: los prenden, los juzgan, los condenan, los matan. (...) En la plaza habrá más gente que de costumbre. Verán al comité local anarquista autónomo, esposados sus miembros, orgullosos y serenos, esperar el concierto de Beethoven. ¡La apoteosis de la danza! Uno tras otro van entrando, el arzobispo, Rosina... por la puerta oscura: les precede la tamborada, les sucede la música, y los espectadores imaginan que los cuerpos danzan antes de descomponerse en sus factores. (pp. 377-378)

La escena, en cambio, se caracteriza porque frecuentemente los acontecimientos están presentados de forma dialogada; la información narrativa se suministra directamente, y, por consiguiente, se intenta borrar las fronteras entre el tiempo del discurso y el tiempo de la historia. Así, como lo muestra por ejemplo este párrafo:

> "Hay que sacarla de allí." "Para eso le buscaba. Pero, ¿cómo?" "¡Usted ya estuvo dentro!" "Sí, con linternas y el hilo de Teseo." "También yo podré llevarlos." "¿Usted solo?" "¡Estoy dispuesto a todo!" Me palmoteó la espalda. "Ya lo supongo, hombre, ya lo supongo; pero me permito recordarle que ya no es un niño para meterse en aventuras." "Al más valiente le llevo de ventaja la inteligencia." "¡De mucho le va a valer, si se pierde allí dentro!" Estábamos entrando ya en la catedral. "Como todos los laberintos, ése tendrá una clave." (p. 263)

La diferencia entre sumario y escena radica en el distinto grado de intervención del narrador en la entrega de información narrativa; es ostensible cuando se trata del sumario, y menor --o imperceptible-- en la escena. Ambos conceptos, sumario y escena, forman parte de una división mayor basada en los métodos de presentación discursiva del relato,

para la cual Genette propusiera la denominación de relato de acontecimientos (récit d'événements) y relato de palabras (récit de paroles).

El relato de acontecimientos consiste, según Genette, en la "transcription du (supposé) non-verbal en verbal"[86]; es decir, se produce toda vez que el discurso del narrador describe aspectos del mundo ficticio, o entrega información acerca de determinados acontecimientos o sobre el "pasado" de los personajes, etc. Es, desde luego, la forma más canónica del acto de narrar, e incluye, en nuestra opinión, tanto los actos de la descripción como de la narración[87]. Esta modalidad narrativa excluye la transcripción de diálogos de los personajes así como la reproducción de sus discursos; se limita únicamente a entregar información acerca de los diferentes elementos que componen el mundo ficticio, incluyendo aquellos detalles considerados "inútiles" para la economía del relato, que no aportan información decisiva acerca del mundo pero que contribuyen a lograr lo que Barthes definió como el efecto de realidad[88].

En Fragmentos el relato de acontecimientos se produce, sobre todo, cuando el narrador, en tanto que autor ficticio, "crea", refiere y describe los componentes del mundo narrativo, narra acontecimientos, describe personajes, ambientes, espacios; en suma, cuando establece la estructura del acontecer. Tal modalidad forma parte también del discurso de los personajes que eventualmente funcionan como narradores en segundo grado. Como ejemplo de relato de acontecimientos se

puede considerar el siguiente párrafo:

> Sacó la mano del embozo; luego el brazo. Tentó en el aire hasta tropezar con la pantalla, en cuyo borde había pegado un trozo de periódico a modo de visera. Apretó la bombilla y se encendió la luz. (p. 58)

Particularidades del discurso del narrador en esta modalidad presentativa son aquellas propiedades que hemos mencionado anteriormente, como los efectos humorísticos, el discurso irónico, la mezcla de elementos objetivos con otros visionarios, etc. Queda por anotar que el discurso narrativo no está construido según lo que se podría denominar progresión discursiva lineal; es decir, no se presenta como el desarrollo de una historia que progrese o se oriente en una sola dirección, sino que está estructurado en "fragmentos" que afectan la temporalidad y la linealidad del acontecer. Continuamente el discurso narrativo presenta saltos temporales, pasa del presente al pasado e incluso anticipa algunas secuencias y éstas, frecuentemente, se ven interrumpidas por el surgimiento de nuevas secuencias o nuevas ramificaciones del acontecer, de modo que el discurso integra diversas líneas de acción desplegadas en muy diversas direcciones. Tal particularidad se refleja también en el plano lingüístico mediante extensos períodos compuestos por frases subordinadas que amplían el campo de significaciones del período principal, agregan nuevas referencias de alguna secuencia o la conectan con otras, lo cual, además, está dado por la división de la novela en las secciones señaladas, y por párrafos de muy diversa longitud, lo que confiere al relato un ritmo de muy variada cadencia; gran parte de lo que indi-

camos aquí se puede ilustrar con la siguiente cita:

> Se eligió como lugar idóneo la vecindad de un cementerio antiguo, cuyas calles cubrieron recias bóvedas, y cuando todo estuvo llano, vinieron los masones de Francia y trazaron los cimientos de la catedral, que iba a ser espaciosa y solemne; pero no levantaban un palmo de los suelos cuando murió don Sisnando, se dijo que con ayes y sollozos por Esclaramunda, y como no dejó peculio, no se pudo continuar la fábrica, hasta que cuatro o cinco pontificados después, con el santo Marcelo, se le dio a lo principal remate, y es lo que hoy se admira. Al santo obispo Marcelo, que llegó de tierras lueñes y hablaba una lengua extraña, le llegó a los oídos la historia de su ilustre antecesor, y no la quiso creer, por lo que se aplicó a borrarla del recuerdo de las gentes y sustituirla por esta otra, más piadosa, de que debajo de la seo yacía el cuerpo de un amigo del Señor traído milagrosamente por lo coros angélicos a tierras tan apartadas, y para que a don Sisnando no lo olvidasen, hizo grabar en piedra su victoria sobre los vikingos... (p. 21)

De acuerdo con la conceptualización propuesta por Genette, el relato de acontecimientos no presenta variedades internas, o diversas modalidades discursivas, puesto que se concretiza como palabra de narrador que refiere el mundo de la ficción con exclusión del discurso de personajes.

El relato de palabras, en cambio, se caracteriza justamente porque el discurso narrativo incorpora, o reproduce, discurso de personajes en la narración.

Anteriormente establecimos que el paradigma discursivo de Fragmentos presentaba una doble modalidad: personal e impersonal, y que, dadas las características que propone la convención de la novela, de ser un relato que se está elaborando en un tiempo de la escritura supuestamente interior al texto, es en el relato personal en el que recae la responsabilidad de la narración; es decir, es en el discurso del "yo"

del narrador, que insiste a cada momento en ponerse de manifiesto como la fuente de enunciación narrativa donde descansa el acto de narrar, la conciencia de proyectar una narración. El discurso que adopta la forma impersonal, cuando el narrador imagina el mundo ficticio que su discurso despliega, surge en tanto actividad creadora perteneciente al discurso personal que tiene como centro el "yo" del narrador intradiegético. El paso de una a otra forma discursiva está explícitamente marcado en la novela; en efecto, cuando el "yo" del discurso personal adopta la forma del "él" impersonal, hay índices que señalan el cambio de modalidad discursiva, pero que inscriben, de todos modos, el discurso narrativo en el discurso del narrador postulado en primera persona. Así, antes de la Narración (I): "Esto fue, más o menos, lo que fui viendo" (p. 56); antes de la Narración (II): "Y esto es lo que me salió aquella noche" (p. 111); tal modalidad varía antes de la tercera de las Narraciones porque, como se recordará, es atribuida a uno de los personajes. En los casos restantes, el paso de una a otra modalidad continúa marcado de la misma forma; antes de La peregrina historia de Balbina y Marcelo (I), el discurso personal del narrador se atribuye la historia que sigue, contada de modo impersonal: "empecé a imaginar el encuentro entre Balbina Bendaña y don Procopio" (p. 202); en el caso de la Narración (IV), ésta empieza con discurso personal, pero, a poco de empezada esta narración, el narrador, dialogando con Lénutchka, empieza a imaginar la correspondiente historia; antes de

la Narración (V), en fin, el narrador expresamente anuncia su próxima Narración: "Dijo que bueno; tomó un lápiz y un block, y yo empecé a contar" (p. 275). El mismo caso sucede en todas aquellas secciones del Diario en que el narrador asume el acto de narración de un mundo ficticio exterior a sí mismo. Importará retener este aspecto para las distinciones que elaboraremos a continuación.

Si en todas estas ocasiones es el narrador quien asume el acto de enunciación narrativa, y sólo varía la modalidad discursiva, en aquellos casos en que se producen metarrelatos la base narrativa se traslada desde el narrador intradiegético a los personajes que eventualmente asumen el acto de narrar; así sucede antes de cada una de las Secuencias proféticas, en que el narrador declara que es Samaniego quien narra, o antes del relato contado por el Supremo, que además de estar anunciado como tal relato ajeno al narrador intradiegético, está introducido por un guión, que tradicionalmente ha sido la marca gráfica que señala el discurso de algún personaje en una narración. Esta forma de presentar el discurso de los personajes, introducido por guiones, es mucho más frecuente en el metarrelato de Samaniego que en la diégesis. Se recordará que cuando es Lénutchka quien contribuye con alguna narración, el narrador indica expresamente que es ella quien relata.

En todos estos casos en que el acto de la enunciación narrativa recae en distintos narradores --como indicamos al establecer las bases teóricas de la estructura de la mise en

abyme en la novela--, el discurso corresponde a los personajes que asumen la función de narradores, y no se halla inscrito en el discurso del narrador de la diégesis. Tales discursos, que también presentan cambios de modalidad discursiva --es decir, alternan el discurso personal e impersonal-- pertenece, lo mismo que el discurso del narrador de la diégesis, a la clasificación de discurso directo; en otras palabras, se actualizan como acto de enunciación narrativa pronunciado (directamente) por un narrador (ya sea, insistimos, el narrador de la diégesis o los narradores metadiegéticos), sin intermediarios y sin estar inserto en otro discurso narrativo que los reproduzca. Esta es la primera distinción que presenta, en este plano, el discurso narrativo de Fragmentos:

> Now the personal narrative, though it contains all other types of discourse, can be characterized as a direct discourse, or a continuous direct speech, which is another way of saying that it is a discourse with an apparent speaker, or a discourse in which indexical deictic forms are dominant. (...) As a direct discourse, the personal novel is obviously a typical case of "récit de paroles" or speech narration: it is a discourse which imitates verbal communication acts, either written (diary, letters, memoirs, etc.) spoken (monologue, dialogue), or thought (interior monologue, subconversations, etc.)[89]

El discurso narrativo, tanto en la diégesis como en la metadiégesis, contiene la mayor parte de las propiedades descritas por Tamir. Se presenta, desde el comienzo de la novela, como un extenso monólogo que paulatinamente incorpora otros discursos; luego, adopta la forma del diálogo, ya sea con Lénutchka o con los restantes personajes; otras

veces, adquiere la forma de monólogo de conciencia, en aquellas ocasiones en que los elementos visionarios (visión de trozos de cuerpos, gallinas y pescados sobre la cabeza de Samaniego y don Procopio, respectivamente, tropas alemanas, etc.) se sobreponen a referencias más objetivas, etc. Pero además de estos aspectos, que de un modo u otro ya se han mencionado, hay que señalar otras particularidades del discurso narrativo, como, por ejemplo, el hecho de que el discurso del narrador, con cierta frecuencia, refiere resumidamente actos y situaciones comunicativas que supuestamente han tenido lugar con antelación al momento en que se produce su enunciación narrativa. Tal tipo de discurso narrativo, que pertenece al relato de palabras, ha sido definido por Genette como "discours narrativisé ou raconté", discurso que resume y analiza actos, discursos y pensamientos de los personajes:

> Le discours narrativisé, ou raconté (...) conduit par le narrateur en son propre nom, peut se développer très longuement sous la forme traditionnellement désignée sous le terme d'analyse, et que l'on peut considérer comme un récit de pensées, ou discours intérieur narrativisé.[90]

Como muestra de este tipo de discurso citamos el siguiente párrafo:

> Trasladó las palabras del bonzo con bastante fidelidad, como que los presentes reconocieron hasta su estilo, florido de influencias hindúes, y esta prueba de autenticidad le permitió al Dinamita ponerse de la parte de Bernárdez y no sólo aconsejarle, sino además enardecerle. Y como el Dinamita solía hablar con calor en las palabras, arrastró a los demás, y al final, repetidas las copas, todos se manifestaron conformes con más o menos elocuencia, si no fue Rosina, que no decía ni que sí ni que no, pero que los miraba con retintín. (p. 276)

Además de los rasgos anotados, es preciso ahora considerar la naturaleza del discurso de los personajes, que hay que relacionar con el estatuto, función y niveles del narrador, aspecto éste que sin duda constituye uno de los problemas más complejos que enfrenta el análisis del relato y, también, una de las mayores dificultades que presenta Fragmentos de Apocalipsis.

Al plantearnos la problemática del narrador citamos algunos estudios que, en nuestra opinión, enfrentan claramente el problema de la naturaleza y función de la instancia narrativa de acuerdo a nuestra concepción del relato. En síntesis, el problema del narrador se resuelve, a nuestro juicio, según lo presentamos previamente: hay en el relato una instancia fundamental que, representada visiblemente o no, es la fuente del discurso que se constituye en mundo narrado. En Fragmentos distinguimos el estatuto de dicha instancia como el narrador básico o fundamental situado en un nivel extradiegético; tal instancia es la que genera los restantes niveles discursivos que dan origen a la estructura de mise en abyme.

Sin embargo, por otra parte, distinguimos una sub-estructura discursiva que presenta la novela, que definimos como polifónica; rasgo propio de dicha estructura es, como señalamos, el hecho de que el discurso de determinados personajes se opone, ocasionalmente, al discurso del narrador.

Ambas afirmaciones no son, en lo que respecta a esta novela, contradictorias. El discurso del narrador intra-

diegético, en las modalidades que presenta en su relación con la historia, está generado, también, en la enunciación narrativa del narrador extradiegético, fundamental, y, como insistimos al comienzo de este trabajo, no constituye la auténtica fuente de enunciación del relato, sino que es uno --y el mayor-- de los modos discursivos que adopta el discurso básico del narrador que produce la enunciación narrativa. El discurso de aquellos personajes que se constituye también en narración tiene, eventualmente, el mismo rango que el discurso del narrador intradiegético. Es en este plano que tales discursos están ocasionalmente en oposición, no resuelta por el discurso del narrador extradiegético y lo que, por ende, provoca la estructura principal y la secundaria que ya hemos mencionado repetidamente.

Es en este marco teórico, y en conexión con la función del narrador, en el que hay que situar el discurso de los personajes. Ya hemos señalado que en el relato, el discurso del narrador es la instancia que genera el mundo narrado, que se constituye en mundo ficticio, y, por tanto, es la fuente del hablar de los personajes, cualquiera sea la modalidad que presente; es decir, el discurso de los personajes está inscrito en el discurso del narrador, no constituye un hablar genuinamente propio, sino que, como recordamos al citar anteriormente a Martínez Bonati, es reproducido icónicamente por el discurso del narrador, afirmación ésta corroborada, entre otros, por Tamir:

> it is his direct speech which serves as a frame (and source) for all other speech events that appear

> throughout the narrative. A narrative can be seen as a long, complex sentence with embedded clauses; in the case of the personal novel this "sentence" is made up of a "main clause" (serving as a constitutive frame) which is a direct speech of the principal speaker, and many "embedded clauses" of different kinds, some of which are direct speech of secondary speakers (the speech of the characters).[91]

El discurso del narrador, al reproducir el discurso supuestamente pronunciado por los personajes, imita su hablar, transcribe el discurso supuestamente proferido en una también supuesta situación comunicativa que, o bien ha tenido lugar con anterioridad al momento que el narrador la refiere (caso típico de la cita), o da la impresión de producirse en el mismo instante en que el narrador la transcribe. De acuerdo con los términos en que lo expresa Jakobson, este tipo de discurso corresponde al discurso citado:

> Un <u>discurso citado</u> es un discurso en el interior de un discurso, un mensaje en el interior de un mensaje y, al mismo tiempo, un discurso acerca del discurso, un mensaje acerca del mensaje.[92]

En la clasificación establecida por Genette, este tipo de discurso aparece denominado como "discours rapporté"[93], y corresponde al relato de palabras.

Estas referencias nos permiten enfocar las particularidades que, en este plano, presenta el esquema narrativo de <u>Fragmentos</u>. El hablar de los personajes, cuando está inscrito como discurso directo, aparece siempre indicado con comillas; e incluso de la misma forma aparece señalado el hablar directo del narrador cuando asume su condición de personaje-narrador, lo que constituye una diferencia a la que ya hemos hecho mención y que, en síntesis, adopta los

rasgos que ahora presentamos. Cuando se trata de discurso exclusivamente narrativo, no presenta indicaciones gráficas como las comillas; sí las presenta, tanto en la diégesis como en la metadiégesis, cuando se trata de discurso efectivamente pronunciado por el "yo" del personaje-narrador, ya sea cuando dialoga con otros personajes (casos éstos en que su discurso está al mismo nivel que el de los restantes personajes), o bien cuando, a partir de una situación dialógica, se proyecta como narración, como lo muestra el siguiente párrafo:

> "Aquí, me dijo, encuentro algunas cosas que tienes que explicarme, y que una vez entendidas quizás nos sirvan para un buen desarrollo narrativo. Por ejemplo: ¿quién es el bonzo Ferreiro?" Me cogió la pregunta desprevenido, y para buscar tiempo mientras aparecía una respuesta, le requerí las cuartillas. "A ver, déjame que lo lea." Repasé la secuencia entera, y, al terminar, le devolví las páginas. "Sí. Ya sé quién es." "¿Tiene una historia?" "Más o menos. Verás. El que ahí se llama "bonzo Ferreiro" era un muchacho de Bergondo, en la ría de Betanzos. Bergondo es un pueblecito precioso, alargado junto a una carretera... (p. 95)

Con este párrafo queda claro lo que apuntamos sobre la diferencia de presentación de dos tipos de discurso: el de narrador y el de personaje; este último está entrecomillado, pero además, aparece siempre introducido por algún verbo declarativo (me dijo, le requerí, etc.) que corresponde al discurso narrativo, no al del personaje; también pone de manifiesto otra diferencia importante, cual es el hecho de que sitúa ambos tipos de discurso en dos tiempos distintos: el pasado, correspondiente al discurso del narrador, y el del presente del diálogo, aspecto que trataremos posterior-

mente. Lo que importa destacar ahora es el hecho de que, incluso cuando se trata del discurso del personaje-narrador, aparece inscrito --reproducido o citado-- en el discurso narrativo básico; es decir, el discurso no aparece producido inmediatamente por el personaje, sino que es el narrador quien reproduce, o cita, el discurso que el personaje ha pronunciado anteriormente:

> Se puede definir la cita como un enunciado cuyo acto de enunciación actual no es original: se refiere, por lo menos, a dos procesos de enunciación distintos. Esto aparece evidente en el caso de la cita propiamente dicha; pero cuando se nos transmiten (en estilo directo) las palabras de un personaje, también se trata de palabras que --supuestamente-- ya han sido articuladas antes del caso presente, en que las enuncia el narrador y no el personaje.[94]

Como indicáramos anteriormente, los diálogos de los personajes están marcados por comillas, y raramente aparecen marcados gráficamente por guiones; así sucede en el relato de Samaniego, especialmente en la Segunda secuencia profética, en que el uso de los guiones alterna con el empleo de las comillas. Tal esquema discursivo utilizado por Torrente Ballester ha sido considerado de la siguiente manera por Joaquín Marco:

> El diálogo aparece siempre en el cuerpo del texto, configurando así una unidad de discurso, un bloque compacto, que mantiene, a lo largo de la obra su significación única y fundamental. El novelista dispone de la "totalidad" de los sistemas narrativos...[95]

con lo cual, seguramente, intenta decir que el hablar de los personajes está inscrito y reproducido por el discurso del narrador.

Ahora bien, no es éste el único procedimiento que pre-

senta la novela en el aspecto que tratamos bajo el concepto de discurso citado o reproducido. Junto a la reproducción de hablar directo de los personajes, se encuentra también la referencia al discurso indirecto, que Genette clasifica como "discours transposé" y que pertenece al relato de palabras; según Genette, este tipo de discurso:

> ne donne jamais au lecteur aucune garantie, et surtout aucun sentiment de fidélité littérale aux paroles "réellement" prononcées: la présence du narrateur est encore trop sensible dans la syntaxe même de la phrase pour que le discours s'impose avec l'autonomie documentaire d'une citation. Il est pour ainsi dire admis d'avance que le narrateur ne se contente pas de transposer les paroles en propositions subordonnées, mais qu'il les condense, les intègre à son propre discours et donc les <u>interprète</u> en son propre style.[96]

Si anteriormente nos referimos al procedimiento discursivo consistente en reproducir fielmente el discurso de los personajes, ahora nos referimos al caso inverso, en que la palabra del narrador es aún más ostensible puesto que no cita textualmente las palabras que los personajes habrían emitido, sino que las refiere, entrega su contenido pero incorporado como parte de su propio discurso, como lo muestra el siguiente ejemplo en que el narrador utiliza ambos procedimientos: la reproducción del discurso de personaje, entre comillas, y la cita indirecta, que está integrada a su propio discurso:

> "Y, Ferreiro, ¿también se quema?" "Tiene, al menos, esa intención, y se la comunica al abad, que éste le aconseja que no lo haga, porque su perfección no es tanta que le permita soportar el dolor de las quemaduras. "Saldrías corriendo envuelto en llamas y chillando, y eso sería un descrédito para mí, para el monasterio y para la doctrina." Ferreiro reconoció que, siendo así, no podía quemarse, y le preguntó que qué

debía hacer... (p. 98)

Este ejemplo pone también de manifiesto uno de los procedimientos discursivos más usuales de la novela: la inserción de un discurso dentro de otro que, a su vez, contiene otro, etc. En el párrafo recién citado, tenemos: a) reproducción de diálogo entre Lénutchka y el narrador intrahomodiegético; b) discurso directo del narrador; c) discurso indirecto mediante el cual el narrador condensa el contenido de un supuesto diálogo entre Ferreiro y el abad; reproducción de discurso directo del abad; d) regreso al discurso del narrador, en el que resume una réplica de Ferreiro al abad.

Como procedimiento lingüístico, el discurso indirecto no presenta la participación directa del personaje, sino que su discurso es expresado por el discurso del narrador; como señala Betty Rojtman, el discurso indirecto presenta el siguiente esquema:

> a) formellement, le discours indirect est considéré comme un cas particulier de subordination
> b) sémantiquement, il interpose un narrateur-relais
> c) au plan du discours, sa manifestation la plus immédiate est une redistribution des relations de personnes entre les interlocuteurs.
> d) Syntaxiquement le discours indirect se construit sur le modèle de la proposition subordonnée complétive; il est régime direct d'un verbe principal se spécialisant, sémantiquement, en verbe déclaratif.[97]

Con la alternancia de estos procedimientos discursivos, y otros que ya hemos señalado, la distancia entre el narrador y el mundo narrado, así como la distancia que el texto provoca en el lector, es sumamente variable y cambia con

mucha rapidez. Tan pronto el lector tiene la sensación de que los acontecimientos se están produciendo en el instante de ser referidos por los discursos directos, se ve casi inmediatamente enfrentado a la ostensible presencia de la voz narrativa que resume el contenido de discursos pertenecientes a los personajes, a la vez que resume las secuencias y las presenta de modo indirecto.

El empleo de los diversos tipos de discurso que hemos señalado provoca una oscilación en la distancia entre narrador y lector respecto del mundo narrado, y obedece a distintas finalidades; como señala Dominique Maingueneau:

> Il convient donc d'être conscients que discours direct et indirect se prêtent à des usages discursifs très differents. Le seul fait d'introduire le discours direct "authentifie" les énoncés rapportés: d'où l'illusoire sécurité que provoque la vérification de l'"exactitude" des citations. (...) De son côté, le discours indirect est "indécidable" sur ce point, puisque l'énonciation y est convertie en événement. (...) Dans le discours indirect, la fidelité est au niveau de l'invariance sémantique, et il n'est pas pertinent de prétendre retrouver les propos exacts. Le discours direct a le privilege d'authentifier parce qu'il ne donne pas un équivalent sémantique, mais restitue la situation de la communication elle-même (le sujet d'énonciation du discours citant est libre d'ajouter tous les signes qui lui semblent utiles pour restituer au maximum les éléments de cette situation d'énonciation).[98]

Otras modalidades que con frecuencia presenta el procedimiento discursivo que llamamos citacional, son la cita autotextual y el discurso intertextual.

El primero de estos procedimientos presenta una doble modalidad: a) hay en el relato algunas transcripciones textuales de fragmentos anteriores expuestos de manera diversa; así,

> El otro día me encontré, dentro de mí, con un desconocido; al día siguiente, con otro, y, ayer, con uno nuevo. No he conseguido averiguar quiénes son, sino sencillamente que temen y se esconden; algo así como si yo fuera un refugio. (p. 12)

Y que está reproducido textualmente, en letra cursiva, en la página 198. Este procedimiento de autocitar partes del texto tiene efectos paródicos en otras oportunidades; el discurso del Supremo en que se declara como el autor-narrador, está en la página 212; parte de su discurso (desde su comienzo: --Quien sea yo, el que viene diciendo yo ... [hasta]: ... el secreto deseo de burlarme; pero...) es leído por Moriarty y "deshecho" en tal lectura con el fin de penetrar en el sistema expresivo del Supremo; pero la lectura de Moriarty se actualiza de la siguiente forma:

> "Quien sea yo por delante, el que viene diciendo yo por detrás, desde que empezaron estas páginas por delante, ¿qué importa a nadie por detrás?... (p. 274)

En otra oportunidad se transcribe el texto que contiene parte de una conversación entre el arzobispo y los anarquistas (que aparece en la página 234), pero, en la nueva versión,se eliminan los signos de puntuación con el claro objeto de parodiar algunos procedimientos de escritura de parte de la narrativa contemporánea (piénsese, por ejemplo, en el monólogo de Molly Bloom en Ulises, de Joyce), pues Lénutchka muestra luego al narrador la ineficacia del recurso; de tal manera, en las páginas 248-249, la transcripción del mencionado párrafo se hace de la manera siguiente:

> "bueno tiene usted razón la cosa no está muy clara pero lo que yo intento es que la revelación del bonzo a quien

> por cierto me gustaría conocer me sirva para explicar la broma de Monsieur Mathieu Monsieur Mathieu que llevaba aquí una temporada..."

Deberemos retener especialmente los dos últimos casos de autocita para cuando hagamos referencia a la intertextualidad, pues serán igualmente ilustrativos. b) La otra modalidad que presenta el discurso autocitacional, y que mencionamos al comienzo, se refiere al hecho de que con cierta frecuencia el narrador hace mención del manuscrito que, olvidado o perdido, contiene las bases de la presente narración, e incluso, en varias oportunidades, una vez encontrado, relee algunas hojas para poder continuar con determinadas secuencias o para encontrar los datos necesarios acerca de algún personaje. De esta manera el discurso del narrador vuelve siempre sobre sí mismo, remite al origen de su enunciación, y la narración se nutre, aparte de la imaginación y el recuerdo, de la "propia creación" literaria de la que el narrador es su supuesto autor. Puesto que tal procedimiento se da con bastante frecuencia, citaremos sólo un caso como ejemplo:

> Revolví los viejos, innumerables cartapacios; llegué a darla por perdida. Apareció, por fin. "Aquí está." "¿Quieres leérmelo?" Un capítulo, sólo un capítulo, el primero en que aparece Balbina, quizá el segundo en que actúa Marcelo, que entonces se llamaba Marcelino, y lo de Marcelo se lo decía a veces ella, pero sólo ella, como nombre privado y secreto. Comenzaba la acción en la Universidad. Balbina asiste a clase de don Martín... (p. 344)

En este aspecto cabe también indicar que en cuanto recurso autotextual que se repite variadas veces, se encuentran las esporádicas apariciones del personaje Don Felipe

Segundo, leitmotif recurrente en toda la novela. Otro aspecto que pone de manifiesto la autorreferencialidad concierne a la organización de la temporalidad mediante anticipaciones y retrospecciones, que consideraremos en el capítulo siguiente. Mediante las referencias autotextuales que reenvían a situaciones narrativas anteriores o posteriores, la novela consolida su autonomía como mundo autosuficiente cuyo discurso narrativo genera su propio campo de referencias al que constantemente remite.

Pero junto con este proceso de autorreferencialidad, el relato presenta un movimiento inverso. Las significaciones potenciadas por el lenguaje narrativo abren el mundo del relato hacia fuera de sí mismo, lo ponen en contacto con otros signos de diverso tipo, lo que no es paradójico ni contradictorio con la afirmación hecha anteriormente sobre la autonomía del mundo narrado, referida al hecho de que la estructura narrativa contiene todos los elementos indispensables para existir como un universo independiente y autosuficiente ante el cual no es necesario el recurso a referencias extratextuales para su comprensión. El aspecto al que nos referimos consiste en que todo relato se constituye, explícita o implícitamente como asimilación, adecuación, continuidad u oposición de otras formas literarias ya existentes con las cuales se relaciona, además de encontrarse inscrito en un contexto histórico cultural. En otras palabras, el discurso que configura mundo narrado está atravesado por otros discursos; distintos textos están presentes en él, abriendo así el uni-

verso ficticio a múltiples referencias que amplían su dimensión semántica y apelan al horizonte cultural del lector.

Esta propiedad de la obra literaria ha recibido en los últimos años atención sistemática por parte de la crítica literaria, especialmente a partir de los trabajos de los Formalistas rusos que insistían en la relación de la obra literaria con otras series culturales. Julia Kristeva sintetiza este aspecto que denomina intertextualidad, en los siguientes términos:

> tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absortion et transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité, et le langue poétique se lit, au moins, comme double.[99]

La relación que un texto mantiene con otros se hace presente de diversos modos en diversos grados. Puede tratarse de la mención de otras obras, autores o personajes (con fines tan diversos como la parodia, el reconocimiento de una común sensibilidad, o el plagio, etc.), mediante citas textuales o modificadas, o por el empleo de procedimientos discursivos provenientes de otras obras, o por la recurrencia a idiolectos propios de un grupo social o de una colectividad perfectamente reconocibles, o también mediante la incorporación de ciertos tipos de discurso, como determinados clichés propagandísticos o políticos, discurso científico, melodramático, etc. Los distintos recursos mediante los cuales el texto se relaciona con otros, o con determinadas manifestaciones culturales, provocan una cierta evocación de otras obras y otros procedimientos discursivos que funcio-

nan a veces como el "correlato objetivo" ("objective correlative", según la expresión de T.S. Eliot) de una obra literaria, o como la fuente en que se nutre.

Consideraremos la intertextualidad como propiedad esencial del discurso narrativo, que pone al relato en relación con otros textos y tipos de discurso, pero no analizaremos sus proyecciones semánticas dado que su estudio corresponde a un análisis de la estructura del acontecer, y escapa, por lo tanto, al estudio del plano de la narración y la organización de los signos de la narratividad, que es lo que procuramos establecer en nuestro trabajo.

En Fragmentos, las relaciones intertextuales son de variado tipo; su manifestación más evidente es la mención de algunos autores cuya obra ha impreso una huella patente en la tradición literaria y que sin duda constituyen parte fundamental del acervo intelectual de Torrente Ballester. La mención de personajes heterónimos que habitan la conciencia del narrador está relacionada expresamente con los personajes apócrifos de A. Machado y F. Pessoa (Abel Martín y Alberto Caeiro, respectivamente); pero, a otro nivel, debemos recordar que la psicología considera proyección al hecho de que los personajes novelescos representan la suma o el resultado de personas (reales o imaginadas) y personajes en quienes el autor se proyecta y que representarían lo que él mismo quisiera ser. Aquí, por cierto, sólo indicamos la relación con procedimientos utilizados por otros autores, pero no atribuimos ninguna connotación psicológica aplicable al

caso particular de Torrente Ballester. La organización laberíntica del relato, el intento del narrador porque se lo considere como representante del autor real (aportando datos como su condición de profesor y escritor de avanzada edad, que lleva gafas oscuras, que creó una ciudad llamada Pueblanueva del Conde, que pertenece a la trilogía de Torrente, Los gozos y las sombras, etc.), es un procedimiento utilizado, entre otros, por Borges, con quien se relaciona este aspecto así como el marbete con que se autodefine el narrador, el de "Maestro de las pistas que se bifurcan", parodia del título de un cuento de Borges. También es explícito el préstamo literario tomado de la obra de Conan Doyle al utilizar a Moriarty en una línea de acción que adopta la forma del relato policial, representado en la novela por la narración y actuación del Supremo, que se complementa con la participación de Moriarty y del propio narrador. El hecho de que los personajes tengan conciencia de ser meras creaciones lingüísticas, y el enfrentamiento entre ellos y el narrador-autor, es un recurso que fuera utilizado por L. Pirandello y M. de Unamuno, aspecto que se reconoce expresamente en la novela. La utilización de un Diario de trabajo en que el narrador anota sus reflexiones sobre la novela que escribe, pero que al mismo tiempo forma parte de la novela, pone indudablemente a esta novela en relación con la obra de A. Gide (principalmente Les Faux monnayeurs), de quien proviene además el concepto de mise en abyme; sin embargo, la estructura de la mise en abyme sobre la que se sustenta Fragmentos,

no proviene exclusivamente de Gide, sino que aprovecha los procedimientos puestos en práctica por Cervantes, de quien Torrente Ballester se confiesa deudor[100]; junto a la estructura de narraciones enmarcadas, se encuentra también la distanciación irónica y las reflexiones del narrador respecto de su obra, aspectos que, junto a la mezcla de planos de realidad, a la organización temporal fragmentaria, la unión de lo serio y lo cómico, la mezcla de tipos de discurso y procedimientos narrativos, etc., inscriben de algún modo a esta novela en la tradición carnavalesca y que, como recuerda Bakhtine[101], presenta en el Quijote uno de sus ejemplos más acabados. Unida a esta vertiente que aporta la tradición, por la estructura de Fragmentos cruzan otras formas y modalidades genéricas literarias, como la estructura de la narración fantástica que se encuentra en la base de la novela y que provoca en ella un efecto que podríamos denominar de verosimilitud de lo fantástico, que requiere la aceptación de situaciones narrativas no verosímiles según los cánones del realismo; estas situaciones de verosimilitud fantástica otorgan a la novela su carácter definitorio y apelan a lo que en otro momento definimos como el contrato de veridicción, utilizando el término propuesto por Greimas.

También están presentes otras formas literarias pertenecientes a una vasta tradición y que en la novela se reelaboran, a veces con fines paródicos, como los viajes de la monja Transfiguración al infierno, de donde trae visiones que condenan a determinados personajes, situación que por

oposición parodia los relatos hagiográficos centrados en la vida de santos cuya misión es de salvación, y no de condena y cuya vida es ejemplar.

De vasta tradición es, en la literatura de toda época, la utilización del dragón; en Fragmentos, el empleo de la figura del Dragón Feo pone en relación la novela con una antigua tradición que se encuentra ya en la literatura clásica, y luego con las sagas germánicas y las leyendas (fue utilizada, entre otras formas literarias, en el Cantar de los Nibelungos, Beowulf, en las leyendas de San Jorge y San Miguel, se cultiva en los cuentos de hadas, etc.). También es patente la relación de la novela con las sagas nórdicas, establecida principalmente en la narración de Samaniego. Los elementos que integran esta narración presentan una estrecha coincidencia con algunas sagas celtas que, según consigna André Jolles[102], se transmiten en forma oral y excrita principalmente entre los siglos XIII y XV, y cuyos materiales se encuentran obviamente reelaborados en Fragmentos. Los elementos que interesa destacar aquí por su coincidencia están aportados por los vikingos del rey Olaf Olafson y el cumplimiento de su venganza. Al respecto es interesante señalar que una de las primeras sagas, titulada Oldest Olafs Saga Helga refiere las acciones cumplidas por el rey Olaf II Haraldsson, cuyo nombre coincide con el rey vikingo en Fragmentos, y que en otras dos sagas, Skírmismál y Lay of Prymr, aparece el nombre de Freyr, diosa de la fertilidad, que podría relacionarse también con Freya en la novela, la muñeca

erótica más perfecta creada por los vikingos.

Pero si bien estas coincidencias relacionan la novela con las sagas celtas de las que Samaniego es especialista, así como traductor de la lengua de los escaldas, hay otro hecho que es conveniente señalar como manifestación de intertextualidad que rebasa lo puramente literario; debemos recordar también que entre los siglos V y VI, Galicia fue un reinado suevo, hecho al que podría aludir esta afirmación del rey Olaf:

> yo proyectaba apoderarme de Galicia y establecer en ella un reino, como otros compañeros míos los fundaron en Sicilia y en Normandía. (p. 384)

En este sentido, se podría considerar la inclusión de materiales provenientes de las sagas celtas como un intento de Torrente Ballester por rescatar las raíces históricas y los signos de identidad cultural de Galicia.

El recurso al Apocalipsis, además de significar la destrucción final de todos los estamentos que integran el mundo narrado, se relaciona también con las características narrativas que presenta la literatura apocalíptica; el discurso del narrador intradiegético es apocalíptico en relación con el relato metadiegético; al anunciar que los vikingos profetizaron su regreso para dentro de mil años, el narrador de la diégesis no insiste más en el hecho, pero su anuncio se cumple expresamente en las Secuencias proféticas de Samaniego. El discurso profético es siempre explícito, en tanto que el discurso apocalíptico se basa en símbolos y alegorías, pero no expresa claramente el contenido de sus a-

nuncios; en este sentido, vemos que desde un comienzo el narrador de la diégesis está en conocimiento de lo que sucederá con la narración protagonizada por los vikingos, pero no revela su conocimiento, en tanto que Samaniego no oculta el hecho de que los vikingos cumplirán su promesa. Además de estas connotaciones, en la novela hay reiteradas menciones al manuscrito del Apocalipsis, que contiene la clave del sepulcro de la catedral, del laberinto que hay en ella y de la final destrucción que se habrá de cumplir al final de la novela.

Además de las relaciones intertextuales de contenido literario, hay en Fragmentos innumerables referencias a la historia, la psicología, la religión, la crítica literaria, etc., todas las cuales habría que considerar detalladamente en un análisis de la estructura del acontecer y desprender de ella tanto los contenidos semánticos como su función en la novela. En nuestro trabajo nos limitamos a señalar la variada existencia de relaciones intertextuales como propiedad del discurso de abrir el mundo del relato y ponerlo en relación con otros discursos y otras formas literarias, aspecto que en el fondo implica en el autor real un consciente aprovechamiento tanto de tópicos que se transmiten en la evolución de la literatura, así como de procedimientos discursivos, aspectos éstos que en cada obra están presentados y reelaborados de manera singular.

Perspectiva

El segundo aspecto que es necesario considerar en los modos de presentación de la ficción --la perspectiva-- concierne a la manera como el mundo narrado es percibido por el narrador (y, por ende, por el lector). Lo primero que es necesario mencionar al respecto es el hecho de que en un relato no siempre coinciden la instancia que narra con la instancia que percibe. Suelen coincidir, por ejemplo, en relatos con narrador no-representado, en los cuales el mundo es referido por un narrador que conoce todos sus detalles. Otro tipo de relato que tiende a la identificación de ambas instancias es la forma narrativa autobiográfica, aunque incluso en ella es posible observar una suerte de desdoblamiento interno en la figura del narrador-personaje, marcado por la diferencia entre el tiempo del discurso y el tiempo de la historia narrada. El acto de narración y el tiempo del discurso, corresponden al narrador-personaje que desde su madurez refiere experiencias pasadas, en tanto que la percepción del mundo que pertenece a la historia está realizada por la figura del narrador-personaje cuando niño o joven. Tal diferenciación resulta necesaria para señalar otro aspecto del problema, cual es el hecho de que narración y focalización no corresponden al mismo acto ni presentan iguales procedimientos en su actualización en el relato. Al narrador le corresponde la palabra, el acto de narrar; aunque el acto de percepción también puede ser cumplido por el narrador, se trata de una función diferente y realizada, en propiedad, por

la instancia focalizadora. La perspectiva que orienta la focalización incluye, obviamente, las relaciones de distancia existente entre sujeto focalizador y objeto focalizado, así como distintos grados de percepción.

Puesto que describimos sucintamente la evolución experimentada por el concepto de punto de vista[103], y señalamos sus limitaciones, nos ceñiremos aquí al esquema conceptual propuesto por Genette sobre las modalidades de focalización posibles en un relato, reconociendo también como pertinentes las observaciones críticas hechas por Mieke Bal al referido modelo genettiano.[104]

En síntesis, Genette postula la existencia de tres tipos básicos de focalizaciones en el relato: cero, o ausencia de focalización, focalización interna y focalización externa. La focalización cero se produce en los relatos referidos por un narrador no representado, ausente de la diégesis; es el tipo de relato tradicional, en el que el narrador controla todos los aspectos del mundo narrado, tiene sobre ellos dominio absoluto, sean éstos objetivos, o bien se trate de la intimidad de los personajes.

La focalización interna es, para Genette, la forma más pura de focalización, ya que es siempre un personaje quien la ejerce. Esta focalización se puede producir tanto en relatos con narrador representado, como en aquellos en que el narrador no participa del mundo narrado. Presenta, de acuerdo con Genette, tres posibles variantes: focalización interna fija, si es un solo personaje el sujeto de la focaliza-

ción; focalización interna variable, si son varios los personajes focalizadores, y, finalmente, focalización interna múltiple, si un mismo hecho es percibido de manera diferente por distintos sujetos focalizadores.

El último tipo de focalización que propone Genette es la focalización externa, cuya actualización consiste en la descripción objetiva, exterior de los elementos que componen el mundo, lo que incluye obviamente a los personajes. Un ejemplo con predominio de este tipo de focalización es El Jarama, de Rafael Sánchez Ferlosio, por su carácter marcadamente objetivista.

Las observaciones de Bal al esquema propuesto por Genette contemplan dos aspectos principales que a nuestro juicio son válidos: el primero se refiere a la afirmación de Genette de que el primer tipo de focalización implica la ausencia de focalizador, debido a que es el narrador extradiegético quien asume la función focalizadora. Puesto que no hay un personaje que focalice, no habría en esencia acto de focalización. De acuerdo con Bal, no puede producirse una carencia de proceso focalizador, ni tampoco puede estar asimilada a la función narrativa, porque así como en el relato se distinguen niveles desde los cuales se despliega la enunciación narrativa, así, también, habría que distinguir niveles de focalización:

> c'est dans la nature du récit que le contenu de l'information ne peut pas être perçu par le lecteur. Ce n'est pas le narrateur non plus: celui-là n'a droit qu'à la parole. Il doit être le focalisateur, anonyme, neutre, qui voit "à la place du lecteur". Comme il est

> invisible, il ne peut être que le focalisateur du premier niveau de focalisation.[105]

En otras palabras, junto con existir en el relato un primer nivel desde el que se realiza el acto de enunciación, existe también una instancia que orienta el proceso de percepción, si ésta no está claramente fiscalizada en algún personaje.

La segunda crítica de Bal se refiere al criterio utilizado por Genette para establecer su clasificación: mientras la diferencia entre la focalización cero y la focalización interna radica en el grado de amplitud o abertura del foco de percepción --máximo, en el primer caso, restringido o mínimo en el segundo--, la focalización externa responde a un criterio de clasificación diferente: ya no se trata de grado de focalización, sino de atribución de funciones entre sujeto y objeto focalizadores; en este tipo de focalización, el personaje puede no ser sujeto, sino que meramente objeto de la focalización.

Las precisiones de Bal permiten dar cuenta de una mayor variedad de modos de focalización, que el esquema propuesto por Genette no considera. La focalización externa, por ejemplo, podrá ser ejercida tanto por un focalizador del primer grado, como por uno del segundo. La gradación focalizadora, por otra parte, permite dar cuenta de procesos de focalización integrados por focalizaciones simultáneas realizadas a distintos niveles y en los cuales, como veremos, el objeto focalizado del primer nivel deviene sujeto de la focalización

del segundo nivel.

Nuestras observaciones al modelo propuesto por Genette apuntan en una dirección semejante a las de Bal, y se refieren principalmente a la focalización interna múltiple, que a nuestro parecer se podría integrar a la focalización interna variable, pues si en ésta son varios los personajes que focalizan, sólo en este caso se puede producir una percepción distinta y hasta contradictoria de un mismo objeto. Nuestra segunda observación la haremos luego de describir lo que Genette denomina "alteraciones al código focalizador".

El código focalizador corresponde a la perspectiva dominante que en un relato, o, en una parte de éste, orienta la percepción de lo narrado. En todo relato se pueden presentar transgresiones al código, las que pueden ser de dos tipos, según afecten a la cantidad de información proporcionada por el narrador; éstas son la paralipsis y la paralepsis:

> Le type classique de la paralipse, rappelons-le, c'est, dans le code de la focalisation interne, l'omission de telle action ou pensée importante du héros focal, que ni le héros ni le narrateur ne peuvent ignorer, mais que le narrateur choisit de dissimuler au lecteur.[106]

Es decir, en el caso en que se produce paralipsis, el narrador se reserva parte de la información, transgrediendo así las reglas de la focalización interna, que le permiten tanto al personaje como al narrador revelar la interioridad, dar a conocer los pensamientos, etc.

El segundo tipo de alteración es el caso inverso:

> l'excès d'information ou paralepse, peut consister en

> une incursion dans la conscience d'un personnage au cours d'un récit généralement conduit en focalisation externe.[107]

Concordamos con Genette en la existencia de estas transgresiones al código focalizador, pero lo que nos parece cuestionable es el hecho de que afecten exclusivamente al proceso de la focalización, a la percepción de lo narrado. Que el focalizador sea un personaje o el narrador focalizador, que perciba más o menos de lo que le permite la perspectiva escogida para percibir el mundo ficticio es, en nuestra opinión, un problema que también afecta a la cantidad de información, o, en otras palabras, que afecta directamente al proceso de narración. Según el nivel diegético desde el cual se produce la enunciación narrativa, en el relato se actualiza un narrador que posee diversas propiedades, pero también ciertas limitaciones que no sólo afectan su percepción del mundo, sino el modo como dosifica la información sobre lo narrado. En este sentido, el acto de focalización debe corresponder al nivel y modalidad que califican al narrador, y cualquier transgresión en el código de percepción afectan a ambas instancias por igual.

En Fragmentos se producen cambios de una a otra modalidad de focalización con mucha rapidez, puesto que la percepción de lo narrado se ejerce desde distintas fuentes; aquí nos limitaremos a señalar las diferentes modalidades de focalización en su relación con los niveles y modalidades narrativos.

Un claro predominio de la focalización cero existe,

por ejemplo, en la narración de Samaniego, en la que éste manifiesta su función autorial mediante un dominio absoluto de los diversos aspectos de su relato; no sólo se limita a describir cuanto observa a su alrededor, sino que conoce las motivaciones interiores que en determinados momentos impulsan el actuar de los personajes; en estos casos en que se ejerce la focalización cero, se incluye también descripciones externas, como puede observarse en el siguiente fragmento:

> Pero lo que sucede es que, además de torpe, es tacaño, y como él se arregla con dos cuartos, piensa que todos tienen sus mismas necesidades, y, lo que es peor, sus mismas aspiraciones."
> Jugará con el bolígrafo, hojeará un anuario, les echará un vistazo a las curvas y las estadísticas que cuelgan de las paredes. (p. 321)

En el primer párrafo, el narrador focalizador tiene acceso a todos los aspectos, objetivos y subjetivos, que califican al personaje Almanzora; conoce sus pensamientos y, por tal razón, juzga su proceder. En el segundo párrafo, la percepción es únicamente de aspectos exteriores, pero todo el acto de focalización proviene de la misma instancia narrativo-focalizadora. Veremos que en otras secciones de la novela, la focalización externa es la predominante y no está contaminada con la focalización cero.

La focalización cero se encuentra también en las secciones de la novela en que el narrador de la diégesis no participa como personaje del mundo narrado, aun cuando sea necesario señalar que, a pesar de postularse como narrador-autor ficticio que inventa la historia y los personajes, a menudo son éstos quienes aportan mayor información sobre sí

mismos, y no el narrador que controla su voluntad o es depositario de cuanto a éstos concierne. Así se pone de manifiesto, por ejemplo, con las aspiraciones de Pablo de convertirse en autor dramático; antes de que el personaje exprese sus ideas, el narrador ha dado un mínimo de datos al respecto, y nos enteramos de los propósitos del personaje cuando éste se los cuenta a Marcelo la primera vez que se encuentran en la catedral. Dado el carácter que posee la novela, de relato que se va elaborando en el momento en que el narrador autodiegético proyecta y escribe los acontecimientos, la focalización cero no corresponde a la modalidad usual que esta focalización posee en un relato tradicional, en el que el narrador conoce y controla absolutamente todos los elementos que componen el mundo narrado. Si bien hay, en el discurso del narrador, algunos momentos en que anticipa lo que sucederá con algún personaje, o lo que éste piensa de otro o respecto de algún acontecimiento, el relato carece de intromisiones ostensibles del narrador en la conciencia de los personajes, o de disquisiciones acerca de su carácter.

La focalización externa presenta las dos modalidades que mencionamos: en primer grado, cuando es únicamente el narrador-focalizador quien percibe, sin penetrar en la conciencia de los personajes, rasgo que diferencia esta focalización de la anterior. La focalización externa en primer grado se actualiza como lo muestra el ejemplo siguiente:

> La escalera estaba ya sin luz, y los peldaños se estremecían. Bajó agarrado al arambol. Al llegar al portal metió las manos en los bolsillos y, antes de echar-

> se a la calle, sorbió el aire húmedo. Era de noche todavía, y el resplandor de un farol apenas alumbraba la pared frontera, de cal ennegrecida y desconchada. Corría el agua por el centro de la calle y por los canalones. (p. 62)

Ejercida por el narrador, también sujeto de la focalización, el personaje y los elementos que lo rodean constituyen el objeto focalizado. La segunda variedad de la focalización externa --en segundo grado-- ocurre cuando el personaje, objeto focalizado del primer nivel de focalización, se convierte a su vez en sujeto focalizador del segundo nivel, como lo ilustra el siguiente párrafo:

> [N] Pablo no respondió: <u>se fijó</u> [P] en que las ropas del lecho, en la parte que no ocupaba el cuerpo del bonzo, estaban revueltas, sábana y manta, como de haber dormido alguien allí. (p. 64)

Con este ejemplo hemos querido mostrar cómo opera la focalización externa en segundo grado en la novela. Con [N] indicamos la focalización realizada por el narrador focalizador, que inicia en la secuencia el proceso de percepción; con [P], la focalización en segundo grado efectuada por el personaje, que se integra así a la focalización del narrador focalizador. Subrayamos la forma verbal <u>se fijó</u> porque denota el paso de la focalización externa en primer grado, a la focalización externa en segundo grado. Dicha forma verbal opera como un indicio o connotador de cambio de focalización, y cumple una función semejante a la que cumplen los indicios o connotadores de cambio de nivel narrativo, según vimos al referirnos a las metalepsis narrativas. De hecho, lo que caracteriza al esquema de las focalizaciones es justamente

su movilidad; en un solo párrafo, o, a veces, en una sola oración, puede haber más de una variante de focalización. En Fragmentos este hecho es particularmente notorio, y es coherente con la tipología que presenta la narración, en el sentido de que el discurso del narrador continuamente incorpora, cita o cede paso a las palabras de los personajes, lo cual implica también cambios de focalización.

De acuerdo a la estructuración que presenta el discurso narrativo, y al hecho de que el narrador representado se propone como autor ficticio, en la modalidad homodiegética predomina la focalización interna, especialmente en las modalidades fija y variable, puesto que no son frecuentes los ejemplos de focalización interna múltiple si nos atenemos a la caracterización propuesta por Genette. Junto a la focalización interna del personaje narrador, hay que considerar también la importancia que en el relato adquiere la focalización interna del resto de los personajes, ya que así como el discurso narrativo incorpora en la enunciación el hablar de los personajes (discursos citados, reproducidos, etc.), así también se presentan las diversas focalizaciones efectuadas por los otros personajes. En la modalidad homodiegética la focalización interna fija es particularmente importante, ya que es a través de la percepción del personaje narrador que tenemos acceso al mundo que nace y se amplía según lo va describiendo. Junto a esta actividad focalizadora, es también la percepción de algunos personajes, narrada por el hablante, la que enriquece los diversos niveles del mundo narrado, co-

mo la focalización interna fija del bonzo Ferreiro, a través de la cual presenta la visión del universo cósmico que sin cesar se regenera y que le fuera revelado al encontrarse en estado cataléptico; focalización interna fija es la que tiene Moriarty acerca del mundo dictatorial creado por Shopandsuck, etc. Tales focalizaciones internas realizadas por los personajes contribuyen de modo decisivo a la presentación de diversos aspectos propios del mundo ficticio, y constituyen parte esencial del sistema discursivo y la modalidad de presentación del mundo característicos de la novela. Igualmente determinante es la focalización de Lénutchka y que, como hemos dicho en otro momento, constituye también un metarrelato que se integra al sistema discursivo total de Fragmentos:

> Acudí, inocentemente, y lo hallé vestido con un pijama de seda psicodélica y una bata de moaré entre violeta y amarilla; pañuelo encarnado al cuello y babuchas. Tenía preparado un té en un samovar de plata, muy bonito, por cierto, con pastelillos de crema y medias noches, todo con música de Thchaikowski (sic) y una media luz forzada, porque eran las cinco y media de la tarde. (p. 151)

Como se puede advertir, la focalización interna no sólo requiere que el proceso de focalización esté a cargo de un personaje, sino también que éste participe activamente entregando su propia "visión" del objeto focalizado. Esta última característica la diferencia radicalmente de la focalización externa, la que, como hemos visto, también puede ser efectuada por un personaje.

La focalización interna variable se actualiza de diver-

sas maneras en Fragmentos. Adopta la forma más frecuente que consiste en que dos o más personajes perciben el mismo hecho: el personaje narrador y Lénutchka en la isla Mazaricos, por ejemplo, o Balbina y Amalia en el café, etc. Pero al margen de esta modalidad, común en cualquier relato, interesan aquí otras variedades que esta focalización presenta, y que conciernen directamente a la naturaleza de lo observado y las circunstancias en que se lleva a cabo la focalización. Nos referimos aquí a la focalización interna variable que, ejercida por el personaje narrador junto a otro personaje, tiene lugar ante situaciones que confieren al relato un carácter no objetivo. Tal es el caso, por ejemplo, de la focalización que efectúan el personaje narrador y Lénutchka cuando vuelan por los rayos del sol (pp. 105-110), o cuando se transforman en pájaros y en tal condición observan lo que los rodea (pp. 126-127), o la oportunidad en que el personaje narrador y Manolito observan los fantasmas de los Caballeros Templarios en la catedral (pp. 77-78), etc.

Como ejemplo representativo de focalización interna variable que no corresponde a esquemas tradicionales, citaremos el siguiente párrafo:

> Habíamos vuelto a sentarnos y él sacaba otros papeles del bolsillo, cuando ciertas imágenes que habían estado asediándome, o insinuándose, irrumpieron en mi mente o en la estancia, no lo sé bien. No pertenecían, que yo sepa, a mi experiencia personal: no eran recuerdos, ni siquiera recuerdos modificados por el olvido. Se me llenó aquello de gente, en un principio inidentificable y la estancia, que era más bien pequeña, se ensanchó desmesuradamente y se cubrieron de espejos sus paredes: grandes espejos de dorados marcos sobre tapicería de damasco rojo; las puertas, muy historiadas, de blanco mar-

> fil, fileteadas de oro también, y, en los suelos, un parquet reluciente por el que se deslizaban las damiselas como en una pista. Uniformes y fraques. Un tablado hacia el fondo, con piano y dos músicos que esperaban la orden de empezar, y se empezó después de que por la más grande de las puertas penetró una pareja de vejestorios emperifollados, ante cuya presencia se arrodillaban las mujeres e inclinaban los hombres las cabezas. Pero, aunque cerré los ojos, seguí asistiendo al festival, no sé durante cuánto tiempo, hasta que las imágenes se fueron debilitando, la música pareció como lejana y todo quedó como antes. Don Procopio se restregaba los ojos. "¿Le ha gustado?" y él, a la gallega, me respondió: "¿Cómo hace?" "¿Cómo hago el qué?" "Eso. Hacerme ver un concierto en la corte del gran duque Vladimiro." (pp. 182-183)

Toda la visión del personaje narrador se produce en su imaginación; no se trata de un espectáculo exterior ni está presentado al personaje Don Procopio como discurso expresamente pronunciado; sin embargo, ambos personajes comparten la visión, o, dicho de otra manera, focalizan al mismo tiempo. Cuando una focalización interna revela algún hecho que pertenece a la interioridad de un personaje, generalmente se trata de focalización interna fija; en cambio, en el ejemplo citado se trata de focalización interna variable, compartida por dos personajes. Sin duda que éste es uno de los procedimientos de narración y focalización más interesante que a este nivel posee la novela, y resulta útil también para confirmar una vez más el grado de complejidad que contiene.

Un ejemplo de focalización interna múltiple, de los pocos que contiene Fragmentos, se produce en una de las narraciones intercaladas generada por el discurso del narrador, y se refiere a la existencia de la cofradía de San Carallás,

San Jorge y el Dragón. Para el narrador, que introduce la secuencia, tal cofradía, "que la Inquisición prohibió en el siglo XVII" (p. 144), es considerada de modo opuesto por el profesor Jiménez Bastos y don Procopio; esta distinta versión de los hechos está desarrollada en forma polémica en las páginas 144-150.

Como se puede advertir, en Fragmentos, la perspectiva que orienta el proceso de percepción del mundo narrado proviene de diversas fuentes; si bien es el discurso del narrador el que refiere las distintas focalizaciones, su percepción, así como la del lector, oscilan entre la presentación directa e indirecta del mundo, y no hay una instancia única que posea una visión absoluta o uniforme que abarque todos los aspectos del mundo narrado, así como tampoco hay una única instancia discursiva que presente la narración.

CAPITULO TERCERO

TEMPORALIDAD DE LA NARRACION

El tiempo es una categoría imprescindible en todo relato; permite situar y relacionar entre sí las objetividades representadas, y provoca la "ilusión referencial" que, en expresión de Barthes[108], es inherente a todo mundo narrado. Pero, como recuerda Jean-Michel Adam[109], en una situación comunicativa lingüística y, particularmente, en la situación comunicativa imaginaria desplegada por un relato, las categorías de realidad y tiempo (así como todo cuanto ocurrre en una novela) adquieren su pleno sentido en relación con la enunciación que las vehicula, noción ésta que ya fuera desarrollada por Benveniste:

> Lo que tiene de singular el tiempo lingüístico es que está orgánicamente ligado al ejercicio de la palabra, que se define y se ordena como función del discurso. Este tiempo tiene su centro --un centro generador y axial a la vez-- en el presente de la instancia de palabra. Cuanta vez un locutor emplea la forma gramatical de "presente" (o su equivalente), sitúa el acontecimiento como contemporáneo de la instancia de discurso que lo menciona. Es evidente que este presente, en tanto que función del discurso, no puede ser localizado en una división particular del tiempo crónico, porque admite todas y no exige ninguna.[110]

Es en relación con la instancia de la enunciación narrativa que se determinan además los diferentes planos temporales que presenta la novela con sus correspondientes propiedades[111]; el presente establecido por la enunciación está en el relato calificado con otras diversas manifestaciones de tiempo según progresa el acto de la narración.

En las secciones precedentes hemos hecho varias referencias a dos planos temporales del relato que se conectan con los dos tipos de relación que el narrador mantiene con lo narrado, así como con su diverso grado de participación; para sintetizar este aspecto resulta útil la siguiente afirmación de Julia Kristeva:

> Dos tipos de temporalidad parecen existir en la novela: la temporalidad de la enunciación narrativa y la temporalidad del enunciado (enunciado distributivo o autorreferencial).
> La primera, que se expresa en la enunciación narrativa, constituye el hilo de la enunciación, su linealidad, su causalismo y su motivación, en resumen su finalidad. Es el tiempo de la historia contada lo que asume un sujeto de la enunciación, anterior al discurso. La segunda, que se expresa en el enunciado distributivo, es la temporalidad de la palabra que se enuncia, el curso del propio enunciado.[112]

Ya hemos señalado que en Fragmentos, el tiempo de la enunciación está marcado por el acto de narración realizado por el narrador intradiegético, que en su modalidad de homoautodiegético establece el presente del relato. Es en esta instancia de discurso donde se sitúa la fuente y el tiempo desde el cual se despliega el acto narrativo, y es en relación con ella que surge la diferencia temporal entre el tiempo del discurso y el tiempo de la historia, o, según la expresión de Harald Weinrich, entre el tiempo del mundo comentado y el tiempo del mundo narrado[113], términos éstos equivalentes a la distinción que venimos utilizando de discurso/historia. Como indicamos al tratar de la distancia y del discurso personal del narrador intrahomodiegético, su acto de enunciación narrativa contiene todos aquellos deícticos

que marcan el presente del relato, condición que provoca la impresión de simultaneidad o de ausencia de distancia entre el acto de narrar y lo narrado, aspecto sobre el que deberemos volver; en cambio, como recuerda Weinrich, el tiempo del mundo narrado, o de la historia, carece de dichos indicios temporales y situacionales:

> Como indicio de lo dicho sírvanos el hecho de que en el mundo narrado no tiene aplicación una serie de adverbios temporales. Ahora, hoy, ayer, mañana son "traducidos" cuando estamos relatando y decimos entonces, en aquel tiempo, la víspera, al día siguiente.[114]

Así como el tiempo del discurso fija con precisión el momento en que se expresa la enunciación en el relato, no sucede lo mismo con la situación temporal desde la cual se despliega el tiempo de la historia, del mundo narrado. Pero, como hemos observado, en Fragmentos se pretende crear la impresión de coincidencia entre ambos planos temporales, de cuya imposibilidad nos hicimos cargo al establecer el estatuto y niveles del narrador, y que podemos confirmar con el juicio entregado por Mendilow:

> Contrary to what might be expected, a novel in the first person rarely succeeds in conveying the illusion of presentness and immediacy. Far from facilitating the hero-reader identification, it tends to appear remote in time. The essence of such a novel is that it is retrospective, and that there is an avowed temporal distance between fictional time --that of the events as they happened-- and the narrator's actual time --his time of recording those events.[115]

Junto con esta pretendida simultaneidad entre ambos planos temporales, que consideraremos en detalle posteriormente, Fragmentos presenta otro problema, cual es la inclusión de un supuesto tiempo de la escritura[116] en el tiempo del dis-

curso.

Al presentar la descripción formal de la novela indicamos que todas las secciones del Diario de trabajo, así como todas las Narraciones, están fechadas, y cubren un lapso de tiempo que abarca desde el 22 de mayo hasta el 27 de noviembre, sin mencionar el año al que tales fechas corresponderían; por otra parte, al final de la novela aparece otra fecha: "La Romana", 28 de julio; Salamanca, 14 de diciembre, 1976. Si bien estas fechas corresponden a lo que se podría considerar como el tiempo de la escritura, existe, no obstante, un aspecto necesario de considerar. El tiempo de la escritura es el tiempo real que un escritor consume en la redacción de su novela; es, por lo tanto, un tiempo exterior y no forma parte del mundo ficticio, incluso cuando existiera una posibilidad de convalidar el tiempo auténtico de la escritura con el tiempo interno de los acontecimientos desarrollados en la ficción; aún cuando la fecha que aparece al final de la novela fuese efectivamente el tiempo de la escritura, no es un aspecto que nos corresponda determinar ni aportaría explicación alguna dentro de la perspectiva de análisis en que nos situamos. Queda, por tanto, el tiempo marcado por las fechas que encabezan las secciones mencionadas, que tampoco podríamos considerar como el tiempo de la escritura real; tales fechas encuentran su explicación en la estructura y convención que la novela presenta, y corresponden al tiempo de escritura que, internamente al texto, emplea el narrador-autor ficticio que escribe una novela en

la novela, y que al mismo tiempo decide llevar un diario de trabajo. De este modo, en la modalidad de narrador homodiegético no sólo se intenta crear la identificación entre sujeto de la enunciación y sujeto del enunciado, sino que se pretende asimilar un supuesto tiempo interno de la escritura al tiempo del discurso. Sin embargo, hay en la novela abundantes ejemplos que ponen de manifiesto la no correspondencia entre las categorías recién mencionadas. Así, por ejemplo, al final del Diario del 30 de junio, Lénutchka pregunta por la identidad de Marcelo, respuesta que el narrador reserva para el fragmento siguiente, que es el Diario fechado el 2 de julio; a la distancia marcada por los dos días de diferencia se contrapone la perfecta ilación en el diálogo, que continúa sin interrupción, como si no hubiese transcurrido el mencionado lapso de tiempo. Lo mismo sucede cuando se pasa de un fragmento correspondiente al Diario, a alguna de las Narraciones. El Diario inmediatamente anterior a la Narración (I) lleva la fecha 17 de junio, más tarde; la Narración (I) es de fecha 18 de junio, y el fragmento que inmediatamente sigue a dicha Narración corresponde al 20 de junio. No obstante esta diferencia de días, hay correspondencia temática y, principalmente, continuidad temporal; al final del Diario del 17 de junio, el narrador dice: "Esto fue, más o menos, lo que fui viendo" (p. 56), y que constituye la historia presentada en la Narración (I); una vez terminada ésta, continúa el Diario del 20 de junio, ocasión en que el narrador dice:

> Un niño me tiraba de la manga: delgado, moreno, de grandes ojos oscuros y una chispa de brillo en las pupilas. "Soy Manolito, el hijo de Ramiro. Tampoco sé jugar." "¿Y cómo no estás en la cama? Pronto serán las doce." "Es que me ponen el colchón encima de la mesa, ¿sabe?, y mientras esos juegan..." (p. 75)

Estas palabras indican que en lo que respecta a la situación en que se encuentra el narrador no ha transcurrido el período de tiempo que las fechas implican, ya que el narrador se encuentra en el mismo lugar, en la misma noche y mientras tiene lugar el juego de cartas que comenzara el 17 de junio.

Puesto que tales incongruencias entre el tiempo indicado por las fechas, y el tiempo interno de las historias correspondientes constituye norma en la novela, debemos concluir que su función es de reflejo especular; es decir, según la convención de la novela, las fechas del Diario corresponden al presunto tiempo de escritura del autor ficticio postulado en la novela, y que tendría su equivalente en un tiempo real de escritura que un autor emplearía en la construcción de su relato; de esta manera, este supuesto tiempo de la escritura no se asimila efectivamente al tiempo del discurso. Pero además las fechas del Diario persiguen crear, como hemos dicho, la sensación de simultaneidad entre el acto de narración y la acción que presenta, de inmediatez temporal entre el presente de la enunciación y su cumplimiento factual. En estas secciones el narrador intenta dejar la impresión de estar efectivamente creando el mundo en el momento de la enunciación, aspecto que aparta a esta novela del relato tradicional:

> Traditionnellement, le récit romanesque se présente comme un simulacre du récit historique. En général, les faits imaginés sont supposés appartenir au passé et sont relatés rétrospectivement. En d'autres termes, l'ouverture de l'instance racontante est postérieure dans son principe à l'ouverture et même à la fermeture du récit raconté.[117]

Como hemos observado, la contemporaneidad entre el momento del discurso y lo puesto por él de manifiesto se presenta predominantemente en las secciones del Diario, donde el narrador proyecta su relato. Es en el discurso del narrador homoautodiegético que se manifiesta una progresión lineal, una unidad temporal y causal que tiene de característico el avanzar en una sola dirección, aunque sobre este aspecto cabe hacer un par de acotaciones. En el discurso personal, directo del narrador, así como en sus diálogos con Lénutchka en las secciones del Diario, y, en general, en todas las situaciones dialógicas de las restantes secciones de la novela, la distancia temporal entre la enunciación y el enunciado tiende a anularse, a alcanzar ese punto cero que mencionamos anteriormente, lo implicado por el discurso se encuentra temporalmente inscrito en el tiempo de la palabra expresada. En este sentido, se puede señalar que el tiempo del relato se retarda, o, incluso, se detiene cada vez que se expresa un discurso directo. Lo contrario sucede cuando el discurso es indirecto, es decir, cuando las palabras de un personaje son citadas o reproducidas por el discurso del narrador. Este aspecto tiene particular importancia en Fragmentos, pues cuantitativamente las secciones del Diario ocupan la mayor parte de la novela, y en ellas

predominan el discurso directo del narrador, o sus diálogos con Lénutchka. El segundo aspecto que nos interesa destacar está estrechamente vinculado con el que acabamos de mencionar, y se refiere a otro modo de retrotraer la temporalidad del relato al tiempo del discurso. Se trata de las digresiones y análisis efectuados por el narrador homoautodiegético, reflexiones y consideraciones críticas sobre la novela; tales digresiones, así como las descripciones, interrumpen el fluir temporal del relato. Tanto en las digresiones como en las descripciones, lo que predomina es el tiempo del acto de enunciación narrativa por sobre el tiempo de la historia. Estas situaciones se producen en diversas ocasiones en algunas de las Narraciones y en La peregrina historia de Balbina y Marcelo (I), que narradas por el narrador heterodiegético, se ven interrumpidas por intervenciones del narrador homoautodiegético con algún comentario; en tales ocasiones se corta la continuidad temporal de la historia y el relato regresa momentáneamente al tiempo del discurso. Sobre estas alteraciones de la temporalidad volveremos más adelante.

Dentro del plano temporal del discurso narrativo hay que considerar el metarrelato de Samaniego, que se encuentra en relación de alternancia, a nivel de discurso, con el discurso de la diégesis (a nivel de historia, en cambio, se encuentra en relación de encadenamiento); en otros términos, el discurso de Samaniego se despliega cuando el discurso narrativo de la diégesis se interrumpe para ceder paso al me-

tarrelato.

Pero así como el discurso personal del narrador diegético encuentra su cumplimiento en el presente --el acto de proyectar y criticar la novela se cumple en el momento de su enunciación--, en el metarrelato el discurso presenta otras variedades; excepto en la tercera secuencia profética, en la narración de Samaniego predomina el empleo del tiempo futuro, de acuerdo con el carácter predictivo[118] que asume el relato; el futuro alterna con el presente y el pasado en esta narración que anuncia, primero, y narra puntualmente después, el cumplimiento de la profecía de los vikingos que fuese anticipada en las primeras páginas de la novela. Ahora bien, el carácter futuro de la narración afecta, evidentemente, al enunciado, al mundo narrado, pero no significa que el acto de narración, en cuanto enunciación de un acto de lenguaje, corresponda al futuro; como hemos dicho, el tiempo de la enunciación es el presente, y en relación con el presente se encuentran los tiempos del pasado y del futuro. La enunciación narrativa de Samaniego se despliega evidentemente desde un presente, el presente de su acto de lenguaje, y, a partir de ese momento, enuncia acciones que tendrán su cumplimiento a nivel de historia, de mundo narrado.

Los tiempos verbales desde los cuales se expresan los discursos de la diégesis y de la metadiégesis ponen de manifiesto un tiempo presente válido y mensurable en relación con los acontecimientos que presentan, pero son indetermina-

bles, o no precisables, de acuerdo con categorías de tiempo histórico real; es decir, actualizan un presente en relación únicamente al relato que despliegan. Cuando el tiempo está marcadamente en función de los acontecimientos que presenta, su funcionalidad no es imitar ni reflejar un tiempo histórico que pudiese operar como su equivalente, sino operar como factor necesario para el cumplimiento del acontecer, y permanece en la indefinición, aspecto común a muchas novelas contemporáneas, y que David Maldavsky describe como:

> El tiempo "atemporal" es aquel que rige obras en las cuales la "anécdota", si es que la hay, parece tener un pasado, un presente y un futuro, pero en realidad es sólo una mera exposición, un ejemplo, de un concepto que en sí es atemporal.[119]

Debido a la estructuración de la novela, compuesta por distintas historias que se entrecruzan, el tiempo de la narración no presenta una linealidad cronológica sino que aparece fragmentado, responde a las exigencias internas que precisan las secuencias del acontecer; cada una de ellas progresa en una dirección particular, pero en el conjunto de la novela la temporalidad de cada historia narrada se interrumpe continuamente, ya sea por la presencia en su interior de otras secuencias que bifurcan la línea central del acontecer, o bien por la disposición alternada de las secciones mencionadas (Diario de trabajo, Narraciones, Secuencias proféticas), que cortan momentáneamente el fluir temporal. Como es conocido, la carencia de una cronología lineal, de la presentación de acontecimientos que sean directa consecuencia de hechos inmediatamente precedentes, es un aspecto com-

partido por gran parte de la narrativa contemporánea:

> las novelas más significativas de los cuarenta últimos años hacen mayor hincapié en el instante más que en la duración; el tiempo ya no es un río o un círculo mítico, sino un espejo roto en mil pedazos o fragmentos microscópicos.[120]

Como elemento de la representación ficticia, el tiempo del relato presenta una ordenación en concordancia con la disposición fragmentaria del acontecer, articulado por distintas historias que se desarrollan paralela o simultáneamente, pero que progresivamente se van imbricando hasta conseguir una unidad estructural según la asociación que establece el discurso del narrador; es decir, por sobre la continuidad témporo-causal, lo que predomina es el principio de asociación:

> What is characteristic of modern literature is its development of an elaborate and intricate technique of "association" --or "free association" as it is sometimes called, after the psychoanalytic term to which it is related but from which it differs-- for rendering this logic of images.[121]

Tal asociación se organiza desde el discurso del narrador, y es en función del presente que lo caracteriza en cuanto acto de enunciación que se establece el particular orden en que se presenta el acontecer; sobre la ordenación temporal del relato, Pouillon expresa acertadamente que:

> Si queremos comprenderla, hay que partir del momento presente simultáneamente hacia las dos direcciones del pasado y del futuro. La temporalidad está constituida por dos movimientos opuestos aunque del mismo origen cuya fuente es el presente; es por lo tanto la causa de que haya un tiempo.[122]

En relación con el presente de la enunciación, se pueden presentar diversos tipos de narración, atendiendo ahora

exclusivamente a su temporalidad; de acuerdo con Genette:

> Il faudrait donc distinguer, du simple point de vue de la position temporelle, quatre types de narration: ultérieure (position classique du récit au passé, sans doute très loin la plus fréquente), antérieure (récit prédictif, généralement au futur, mais que rien n'interdit de conduire au présent (...), simultanée (récit au présent contemporain de l'action) et intercalée (entre les moments de l'action).[123]

Como veremos, en Fragmentos coexisten alternadamente estos tipos de narración, lo cual confiere evidentemente una gran complejidad a su esquema temporal, aspecto del que es también declaradamente consciente el narrador, pues ante la proteica disposición temporal de la narración, en un momento se plantea:

> Pero ¿qué son estas diferencias de tiempo en manos de un buen narrador? Acicates, desafíos, meras metas a alcanzar... (p. 255)

La compleja organización temporal que presenta la novela corresponde a las diversas historias que integran la estructura del acontecer y a los niveles y modos narrativos ya descritos. Puesto que la temporalidad es un aspecto inseparable de la ordenación que presenta el mundo narrado, nos parece necesario fisonomizar primero las principales historias desarrolladas en la novela y que motivan la dinámica del acontecer, para luego considerar su aspecto temporal y la relación que entre sí sostienen.

Distinguimos cuatro historias centrales que, internamente, incluyen otras diversas líneas de acción secundarias y subordinadas; tres de estas historias acontecen en la dié-

gesis, y la cuarta da origen a la metadiégesis narrada por Samaniego. Cada historia corresponde a un tiempo distinto y está narrada de acuerdo a una orientación particular, aunque progresivamente confluyen en el conjunto del mundo narrado; el narrador de la diégesis y Lénutchka, que colabora en la organización del relato, son las únicas figuras que de modo directo o indirecto se encuentran en relación con todas las historias, ya sea por participar en sus líneas de acción o por cumplir funciones de narratario. Las cuatro historias centrales que componen el mundo narrado, son: (1) la historia constituida por la escritura de la novela en la novela; tiene, evidentemente, como protagonista al narrador en su condición de autor ficiticio y personaje. Desarrolla la historia personal del narrador que proyecta la narración, las vicisitudes por que atraviesa enfrentado a su creación, sus relaciones con Lénutchka, sus recuerdos e imaginaciones, etc. Como señalamos, en esta historia participa activamente Lénutchka; otros personajes que se encuentran en relación directa con esta secuencia son don Procopio, Justo Samaniego, el Supremo y Lenn, Moriarty, etc., y eventualmente otros personajes secundarios. De entre ellos destaca la figura de don Procopio, que opera como nexo de relación con otras líneas de acción subordinadas a esta secuencia, como la que proviene del manuscrito del Apocalipsis y el laberinto de la catedral, la historia protagonizada por Mateo/Mathieu, la historia de San Carallás, el Dragón Feo, el profesor Jiménez Bastos, el padre Almanzora y la monja que visita el infierno,

etc. Es el personaje que aporta una serie de informaciones al narrador, pero que no protagoniza ninguna línea de acción, a diferencia de los otros personajes que aparecen en la escena de la piñata (Samaniego y Pablo). (2) La historia de Pablo Bernárdez, personaje guiado por una doble motivación: evitar la muerte de Marat para así cambiar el curso seguido por la historia contemporánea, y, si la revolución social triunfase, convertirse en autor dramático, para cuya obra inédita tiene ya pergeñadas las tres etapas de su evolución. Esta línea de acción está integrada, además, por la historia del Bonzo Ferreiro, los anarquistas de la torre Berengaria a quienes se une el arzobispo, las secuencias llevadas a término por los Caballeros templarios que observa Manolito en la catedral. A Pablo se une Juanucha en su viaje por el tiempo, en tanto que el resto de los anarquistas más el arzobispo son ejecutados por los vikingos. (3) La historia de Balbina y Marcelo, que contiene diversas ramificaciones. Desarrolla la historia de Balbina y su familia, la de Marcelo, y conecta con la historia que, mil años atrás, protagonizara Esclaramunda Bendaña, el obispo Sisnando y los vikingos del rey Olaf. (4) Historia del cumplimiento de la profecía de los vikingos que, anunciada en la diégesis, constituye la línea incidental del metarrelato de Samaniego.

En síntesis, estas son las principales historias que componen el universo representado en Fragmentos de Apocalipsis, cuya narración se presenta alternadamente en las 58 secciones de la novela, por los discursos del narrador

diegético y del narrador metadiegético.

Si intentamos ordenar la disposición de la novela enumerando correlativamente todos los fragmentos que la componen, y consideramos que excepto la historia (4), narrada por Samaniego, las demás historias están entregadas por el discurso del narrador intradiegético o se inscriben en él, tenemos el siguiente esquema del que excluimos la historia (1), por ser la base desde la que se organiza toda la narración y por recurrir en casi todos los fragmentos, a excepción de algunas Secuencias:

Historias	Fragmentos en que están representadas
(2)	2-4-5-9-11-14-17-27-33-36-37-38-39-41-42-46-50
(3)	2-4-6-9-13-15-23-24-25-29-35-39-43-48-51-52-54
(4)	3-4-6-13-24-35-43-48-52-54-55-56-58

Una simple comprobación revela que la intercalación es el principio predominante en la organización de la estructura del acontecer, y, también, que si bien el metarrelato de Samaniego es ligeramente de menor extensión, las historias (2) y (3) contienen exactamente el mismo número de fragmentos, aunque sea preciso mencionar que en ellas se encuentran insertas narraciones menores que las complementan.

Es en relación con la instancia de la enunciación narrativa, tanto de la diégesis como de la metadiégesis, que se debe considerar la variada organización temporal del mundo narrado, pues, como hemos dicho, es en relación con el presente del acto de narración que se ordenan los restantes planos temporales, así como los diversos tipos de narración y

otros tipos de alteración o transgresión frecuentemente empleados en el discurso narrativo.

Para tales alteraciones de la cronología --anticipaciones y retrospecciones--, Genette ha propuesto la denominación de prolepsis y analepsis, respectivamente:

> désignant par prolepse toute manoeuvre narrative consistant à raconter ou évoquer d'avance un événement ultérieur, et par analepse toute évocation après coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve, et réservant le terme général d'anachronie pour désigner toutes les formes de discordance entre les deux ordres temporels.[124]

Los procedimientos de ordenación temporal según los cuales se organiza el relato --prolepsis y analepsis con las variedades descritas-- se corresponden con la particularidad que a nivel temporal adopta la estructura de la mise en abyme, y que con Dällenbach definimos como la prospección, retrospección y retroprospección. Debemos tener presente también que la técnica de la anticipación y la retrospección es uno de los recursos más frecuentemente usado en el discurso narrativo; sin embargo, no todas las alteraciones a la cronología cumplen funciones igualmente dinamizadoras en el relato, y resulta necesario distinguir grados o cla[illegible] como expresa Barthes,

> Pour reprendre la classe des Fonctions, ses unités n'ont pas toutes la même "importance"; certaines constituent de véritables charnières du récit (ou d'un fragment du récit); d'autres ne font que "remplir" l'espace narratif qui sépare les fonctions-charnières: appelons les premières des fonctions cardinales (ou noyaux) et les secondes, en égard à leur nature complétives, des catalyses.[125]

A la utilización de catálisis ya nos hemos referido en

parte, especialmente en aquellas ocasiones en que el discurso del narrador se interrumpe mediante digresiones, comentarios o juicios sobre la novela que retardan la temporalidad del relato, pero que no abren ninguna nueva secuencia ni impulsan línea de acción alguna. Como tipo de función cardinal consideraremos aquellas prolepsis y analepsis más significativas en la dinámica del acontecer, índices que inician nuevas secuencias, o complementan alguna línea incidental que no está totalmente desarrollada hasta el momento en que la retoma el narrador.

Nos hemos referido en páginas anteriores al hecho de que en la novela, especialmente en la primera de las historias que distinguimos, se pretende crear la impresión de contemporaneidad entre el tiempo del discurso y el tiempo de la historia. Por tal es necesario entender que se trata de una convencionalidad del relato, pues en rigor la simultaneidad entre las instancias de la enunciación y del enunciado parece ser posible únicamente en el tipo de actos de lenguaje que Austin definió como performativo, en los cuales se cumple lo puesto de manifiesto en el propio acto de su enunciación:

> There is something which is <u>at the moment of uttering being done by the person uttering</u>.[126]

Esto es lo que acontece en expresiones entregadas en primera persona y en presente de indicativo, construidas con verbos tales como bautizar, prometer, etc. Debemos recordar además que el presente del mundo narrado es una pura

virtualidad, y está representado por el tiempo del discurso que despliega el acto de enunciación narrativa, pero que en determinados relatos puede representar también el tiempo en que transcurren los hechos, es decir, puede convertirse en un presente factual.

Teniendo esto en cuenta, en el relato se considera narración simultánea el tipo de relato en el cual los hechos narrados --por un narrador representado, protagonista o testigo-- dan la impresión de ocurrir en el momento en que el discurso narrativo los vehicula; el tiempo de la enunciación y el tiempo del enunciado parecen así coincidir. Esta impresión es la que en Fragmentos se pretende crear en la línea incidental desarrollada principalmente en las secciones del Diario.

De esta manera, y retomando en términos generales la distinción de los distintos tipos de narración que de acuerdo a la temporalidad establece Genette, se podría afirmar en síntesis que la historia (1) corresponde básicamente al tipo de narración simultánea, por cuanto los hechos son contemporáneos al tiempo del discurso, surgen de éste (sin tomar en cuenta aquí el hecho de que existen en esta secuencia narrativa constantes interrupciones, sobre las que volveremos); la historia (2), narrada desde la modalidad heterodiegética, se cumple principalmente en un tiempo paralelo al de la historia (1), pero se retoma desde sus antecedentes; por tal razón, y porque el tiempo narrativo corresponde al pasado, presenta las características de narración ulterior

(ejemplo típico de narración ulterior lo constituye la narración del Supremo, pp. 212-218); la historia (3), narrada también en pasado y desde la modalidad heterodiegética, pertenece al tipo de narración ulterior. El núcleo de su acontecer transcurre antes de la guerra civil, fecha que en cierto modo marca un hito temporal entre esta narración y las restantes, y una de las referencias temporales que recurre con cierta frecuencia. Además, debemos recordar que su línea incidental entronca con otra que proviene de mil años antes. La historia (4), contada por el narrador metadiegético preferentemente en tiempo futuro, tiene su cumplimiento factual en el tiempo de las historias (1) y (2), pero, hasta la aparición de los vikingos, los acontecimientos que protagonizan y su retirada final, esta narración adopta la forma de una profecía, razón por la cual se puede considerar narración anterior, cuyas predicciones se cumplen progresivamente. Existe una dislocación temporal respecto de esta historia, cuando el narrador diegético imagina una hipotética secuencia narrativa para los personajes de la historia (3), que sitúa en el tiempo y el ambiente pertenecientes a la historia (4), pero que permanece como tal secuencia hipotética (pp. 280-283).

Esta sucinta caracterización no es en absoluto rígida ni representa el esquema temporal global de la novela; las historias no están narradas linealmente ya que algunas progresan en tanto que otras parten del tiempo presente del relato hacia el pasado, donde encuentran sus antecedentes, pe-

ro, en la orientación de ambas direcciones, hay saltos temporales, ruptura de la cronología que conectan distintos momentos y secuencias en diversos tiempos. Por tal razón, debemos señalar que el principio constructivo predominante es el tipo de narración intercalada, y que los recursos más utilizados en la representación temporal son la analepsis y la prolepsis que operan como funciones cardinales del relato, o, como indicamos anteriormente, representan una mise en abyme temporal ; se encuentran principalmente en el discurso narrativo constituido en acto de enunciación, tanto en la diégesis como en la metadiégesis, rasgo propio del relato que se organiza a partir de un narrador postulado como autor ficticio y personaje a la vez:

> Le récit "à la première personne" se prête mieux qu'aucun autre à l'anticipation, du fait même de son caractère rétrospectif déclaré, qui autorise le narrateur à des allusions à l'avenir, et particulièrement à sa situation présente, qui font en quelque sorte partie de son rôle.[127]

Las particularidades que a estas anacronías atribuye Genette[128], se pueden resumir señalando que las analepsis y prolepsis constituyen secuencias narrativas, o narraciones segundas producidas con anterioridad o posterioridad al tiempo en que se cumple el relato principal, al cual se subordinan. Según se inscriban en la historia desarrollada por el relato primero, o movilicen una línea incidental de contenido diegético diferente, presentan distintas modalidades: analepsis y/o prolepsis homodiegéticas o heterodiegéticas, internas, externas o mixtas, o variedades menores, como completivas, repetitivas, parciales o completas.

Además del tiempo interno representado en las distintas historias, en Fragmentos adquiere particular importancia la ordenación temporal guiada por tales anacronías, que son los aspectos que debemos revisar.

El tiempo en que transcurren las distintas historias desarrolladas en el relato presenta una disposición muy compleja que resulta difícil de determinar con exactitud, pues, por una parte, los acontecimientos se cumplen en distintos períodos, y, por otra, más fundamental, porque el tiempo está en función de la creación de una ilusión referencial, de transcurso necesario para el cumplimiento de las secuencias y elemento connatural al relato. Se trata, en síntesis, de un tiempo dispuesto en diversas unidades e interior al relato, aun cuando hay algunas referencias que aluden a un tiempo exterior, como la mención en varias ocasiones a la guerra civil española, que se encuentra tanto en el discurso del narrador, como en el de algunos personajes; así, por ejemplo: "las mazmorras donde se les encerraba una vez descubiertos y que sirvieron de escondrijo a los republicanos cuando la guerra civil" (p. 22); "Esta a que me refiero transcurría antes de la guerra civil, de manera que, ahora, Marcelo tendría sesenta años, o más" (p. 103); "Uno será franquista y el otro republicano" (p. 106); "el destino de varios niños nacidos al tiempo de Segundito (que fue durante la guerra, con su padre en el frente; el niño había sido engendrado durante un corto permiso)" (p. 144); "Marcelo aparece con la edad en que verdaderamente murió y el año del

deceso (1936)" (p. 280). O las declaraciones de Samaniego, por ejemplo: "Mi padre, respondió con voz sorda Samaniego, me importa un cuerno. No le conocí jamás. Cuando nací, él ya había muerto. ¿Saben ustedes? Lo llamaron a filas en el treinta y siete, y murió después en el frente del Ebro. R.I.P." (p. 29); y de sí mismo, declara: "He nacido en el treinta y ocho" (p. 35). Si consideramos las menciones a la guerra civil como punto de referencia temporal, la historia (3) se ha desarrollado con anterioridad a dicha fecha; las otras, en cambio, son posteriores. Un tiempo histórico que se podría atribuir al relato, está dado en relación con algunos personajes o con algunas situaciones. El manuscrito del Apocalipsis, por ejemplo, data del "año del nacimiento de Jesucristo novecientos setenta y cinco. ¡Mil años, ni más ni menos!" "Sí, se va a cumplir el milenario --dice una voz a mi derecha" (p. 28); y, más adelante, Samaniego agrega: "El rey Olaf, cuando fue derrotado por el obispo don Sisnando en la batalla de Catoira, profetizó en tono de amenaza que volvería al cabo de mil años a destruir la ciudad. Los mil años se cumplen precisamente ahora" (p. 30). Otro ejemplo que podemos citar se refiere a Balbina, que en un momento dice, refiriéndose al hallazgo del esqueleto de Marcelo: "¡Dios mío, han pasado tantos años, y yo lo creía olvidado, y ahora lo recuerdo como si hubiera sido ayer! Treinta y cinco años que lo llevo aquí dentro, como una bomba que fuese a estallar el día menos pensado" (pp. 203-204). Si recordamos que Marcelo murió en 1936, podemos situar de

modo más preciso el presente de la narración.

Es en este tiempo de la narración, constituido como presente del relato, en el que se organizan los distintos desplazamientos temporales producidos en la novela, que se expande hacia un pasado de mil años atrás, hasta un futuro indeterminado, como es la experiencia del bonzo Ferreiro por el cosmos mientras se encuentra en estado cataléptico.

Hemos dicho que la novela está configurada mediante retrospecciones y anticipaciones en un incesante movimiento temporal; tales procedimientos se organizan fundamentalmente en la historia (1), y atañen a las demás. Algunos de estos desplazamientos o saltos temporales constituyen analepsis y prolepsis por cuanto son unidades narrativas situadas con anterioridad o posterioridad al tiempo en que se desarrolla la historia (1); otros procedimientos, en cambio, constituyen índices de anticipación o retrospección temporal que complementan historias o abren nuevas secuencias. Dada la constante práctica de tales procedimientos, sería irrelevante repertoriar todos los casos que interrumpen la cronología de la narración, y nos parece más pertinente consignar aquellas situaciones narrativas que poseen una importancia decisiva en la constitución de las principales historias desarrolladas en la novela.

Una de las primeras situaciones narrativas que funciona como núcleo desde el que se desarrollarán las demás historias, es la narración constituida por Esclaramunda, don Sisnando, el mariscal de Bendaña y los vikingos. Dicha narra-

ción deviene analepsis homodiegética con respecto a la historia (1): se desarrolla con anterioridad al tiempo del discurso, pero a la vez se convierte en prolepsis heterodiegética en relación a las historias (3) y (4); enlaza con la historia (3) a través de la relación entre el ciego Marcelo y la tumba de Esclaramunda, que visita frecuentemente, esperando encontrar en el sarcófago recompensa por el rechazo de Balbina Bendaña. Con la historia (4), la secuencia inicial es determinante para la constitución del metarrelato protagonizado por los vikingos. De modo menos determinante se vincula con la historia (2), pues se menciona al obispo Marcelo que terminó la construcción de la catedral, pero que según nos enteramos posteriormente envió al futuro a Mateo/Mathieu.

Las proyecciones de esta secuencia narrativa revelan un interesante procedimiento constructivo, pues cuando el narrador la imagina aún no han aparecido los personajes que bajan de la piñata; cuando esto sucede, Samaniego revela conocer la historia contada por el narrador diegético (que ha leído en la saga del rey Olaf (p. 30)) y se muestra preocupado por el inminente cumplimiento de la profecía del rey vikingo. De este modo, la historia que se origina en la diégesis por el narrador, es conocida por uno de los personajes que se convertirá en el narrador de la metadiégesis, y se encargará de desarrollar la continuación de la historia. La situación narrativa inicial compuesta a partir de los acontecimientos realizados por el mariscal de Bendaña,

el obispo Sisnando, Esclaramunda y el rey vikingo, es uno de los mejores ejemplos de función cardinal que se pueden citar de la novela, pues prácticamente todos los elementos que la constituyen promueven acciones que se desarrollan posteriormente o inciden de modo directo en las historias que ya distinguimos: la coincidencia de apellido y la semejanza física entre Esclaramunda y Balbina reaparece en otros momentos. Cuando Pablo y Marcelo se encuentran en la catedral, el último, al referirse a Esclaramunda enterrada en el laberinto, dice: "Hay una mujer en la ciudad que es como ella, pero no puedo acariciarla" (p. 74); cuando don Procopio y Mathieu vuelven al laberinto y el francés le enseña los dibujos que ha hecho de la tumba de Esclaramunda, el vicario comenta: "Era una muchacha bonita. Se me parece a alguien" (p. 164); asimismo, cuando Balbina y don Procopio conversan acerca del hallazgo del sarcófago de Esclaramunda, Balbina pregunta:"¿... la tal doña Esclaramunda se parece tanto a mí?"(p. 205), lo que constituye el cumplimiento parcial de la prolepsis contenida en todos los segmentos narrativos anteriores. Con esto se señala también la utilización del motivo del laberinto de la catedral que hiciera construir don Sisnando y que, además, se relaciona con el diagrama de la clave contenida en el manuscrito del Apocalipsis, que don Procopio señala al narrador (p. 263) para poder rescatar a Lénutchka. Dicha clave, compuesta por una frase latina, también es mencionada por Marcelo a Pablo en la escena recién citada (p.74). Además, debemos recordar que cuando muere don Sis-

nando, la obra queda incompleta, hasta que "cuatro o cinco pontificados después, con el santo Marcelo, se le dio a lo principal remate, y es lo que hoy se admira" (p. 21), obispo que posteriormente, según nos enteramos por la carta de Mathieu, envió a Mateo al futuro para copiar los planos de la catedral, acción que lleva a cabo Mathieu; el viaje de Mateo/Mathieu resulta decisivo para el de Pablo. Finalmente, la profecía del rey Olaf, es la base narrativa que genera la historia (4). Además, a nivel de procedimiento constructivo, esta secuencia inicial es uno de los distintos casos de repetición que presenta la novela; primero está narrada por el narrador diegético (pp. 19-21), luego por Samaniego en calidad de personaje y potencial narrador metadiegético (pp. 28-31); aparece mencionada fragmentadamente en diversos momentos, y, hacia el final de la novela, es contada, con variantes de importancia, por el rey Olaf, según palabras que reproduce Samaniego (p. 384); de esta manera, esta secuencia que funciona como mise en abyme retroprospectiva, representa uno de los procedimientos de frecuencia narrativa que Genette sintetiza con la fórmula nR/nH[129], es decir, que un mismo hecho aparece en el relato contado más de una vez[130]. Como manifestación de la mise en abyme a este nivel de la estructura narrativa, vemos que al comienzo de la novela se encuentran situaciones que condensan los principales motivos que abren las perspectivas que movilizan las distintas historias del acontecer, situaciones que contienen el núcleo del cual germinan diferentes historias

que representarían tanto su proyección como su duplicación a mayor escala. Además de la secuencia inicial que recién mencionamos, hay otra constituida a partir de la aparición de los personajes, que contiene en síntesis la posterior participación de los personajes, y en la cual se encuentran anticipaciones y retrospecciones fundamentales para el relato. Cuando el narrador caracteriza a don Procopio, lo supone relacionado con Los comentarios al Apocalipsis, de san Beato de Liébana, cuya importancia se revelará en diferentes secuencias; debemos recordar aquí, antes de proseguir, que el discurso narrativo, desde el momento que despliega mundo, crea también su pasado; así resulta comprensible el hecho que los otros personajes que aparecen junto a don Procopio conocieran ya la existencia del manuscrito (pp. 28-31). El manuscrito deviene importante para el desarrollo de diversas secuencias: las del Dragón Feo, la Coca, la historia de San Carallás, la participación de Mateo/Mathieu, el hallazgo de la tumba de Esclaramunda y el esqueleto de Marcelo, la anécdota ocurrida a Lénutchka, entre otras. En la misma escena entre los tres personajes, Samaniego se da a conocer como "Especialista en manuscritos medievales" (p. 28), con lo cual se perfila ya la índole de su futuro relato y la naturaleza de sus preocupaciones. Del mismo modo, Pablo da a conocer en esta secuencia su motivación principal --cómo evitar la muerte de Marat--, de la cual estaba ya al corriente don Procopio, que refiere a una escena anterior entre ambos: "Sí. Me dijo usted que la suerte del mundo había de-

pendido de la vida de Marat" (p. 31); aquí también da a conocer sus propósitos de convertirse en autor dramático cuando triunfe la revolución (p. 32).

Junto a estas dos situaciones narrativas iniciales, abundan en la historia (1) analepsis y prolepsis, segmentos narrativos ligados a la propia historia (1), o a las restantes; como hemos dicho, tales procedimientos interrumpen la temporalidad del discurso, y según sea la naturaleza de la nueva secuencia, aceleran o retardan el ritmo narrativo. A menos que una analepsis constituya una unidad narrativa subordinada a la historia principal con la cual se relaciona y a la que complementa, por lo general las analepsis funcionan aquí como catálisis; a través de ellas el narrador explica, rellena lagunas de alguna historia, o complementa antecedentes de algún personaje; así como sucede con las digresiones, estos casos de analepsis-catálisis provocan retardamientos en el ritmo de la narración; las prolepsis, en cambio, tienden a crear aceleración en el relato, contribuyen a crear suspenso y estimulan el interés por conocer lo que sucederá. Tal es el caso de las prolepsis homodiegéticas de la historia (1), por ejemplo, cuando el narrador repentinamente dice: "Ni el mismo don Procopio estaba al tanto" (p. 21), o bien: "Tendré que consultarlo con Lénutchka" (p. 82), en circunstancias que los personajes no han aparecido antes de ser mencionados aquí y no sabemos a qué se refiere el narrador. Así también ocurre con las prolepsis heterodiegéticas que arrancan de la historia (1), pero que afectan una

historia de contenido diegético distinto. Por ejemplo, cuando Samaniego refiere al narrador: "Padezco de un complejo de Edipo y siento vivísimos deseos, o, más bien, urgente necesidad, de matar a mi padre" (p. 34), prolepsis que reaparece en la historia (4), ocasión en que anuncia de modo más claro lo que sucederá:

> y seré yo quien, al contemplar el rostro obsceno, de falo descapullado, del hasta entonces Sitting Bull y a partir de entonces Olaf Olafson, reconozca en mi interior, no sé aún si con júbilo o con rabia, que aquel rey de vikingos es mi padre. Y entonces despertará, en mi conciencia dormida, el ansia de matarle. (p. 94)

La acción anticipada aquí se da a conocer como cumplida por Samaniego, cuando refiere al narrador de la diégesis que ha matado al rey Olaf y se ha liberado así de su complejo de Edipo.

En la historia (1) existen, como hemos indicado, diversas analepsis que complementan el contenido de algunas historias, aportan mayores antecedentes sobre alguna línea incidental y amplían el marco temporal del relato, como, por ejemplo, la mencionada historia de Esclaramunda, Sisnando y los vikingos. Es a través de analepsis que nos enteramos de la historia del bonzo Ferreiro (pp. 95-100); de la historia de Mateo/Mathieu, en cuya narración se utiliza la carta que este personaje dejara a don Procopio, y que constituye un buen ejemplo de narración enmarcada dentro del discurso del narrador (pp. 176-182); del desenlace de esta historia tenemos una breve anticipación en la escena en que ambos personajes, don Procopio y Mathieu, conversan en una taberna,

ocasión en la cual don Procopio encuentra que existen muchas semejanzas físicas entre Mathieu y el retrato de Mateo (p. 160); analepsis es también la narración por la cual el narrador refiere los motivos y procedimientos que explican la presencia de Lénutchka en el relato y que además lo caracterizan en cuanto narrador-autor ficticio (pp. 127-136), o la historia que refiere la gestación del Dragón Feo y la isla Mazaricos con sus peculiares habitantes (pp. 105-111), etc., de la cual el narrador aporta varios indicios que anticipan la gestación de su figura; así, por ejemplo, cuando por primera vez cuenta haber visto el manuscrito del Apocalipsis:

> Pero lo que más me llamó la atención desde que vi el primero, fueron los varios dragones allí representados: como una sierpe enorme, con las siete cabezas al cuerpo pegadas, pero todas sin cuello. Nunca al dragón lo hubiera imaginado de aquel modo, que no dejaba de tener gracia, pero con el inconveniente de la monótona condición reptil que regía las figuras: puestos a imaginar siete dragones yo los hubiera inventado diferentes. Y nada más verlos, aconteció algo así como si dentro de mí empezase a funcionar un sistema de resortes que pusiera en marcha una nueva serie de imágenes, pero tan escondidas en su proceso que, de momento y por algún tiempo, no salieron a la superficie. (pp. 45-46)

Esta anticipación, que en la cita mencionada presenta la forma de una difusa imaginación, adquiere mayor consistencia en un momento posterior de la novela, cuando Lénutchka pide que el narrador explique la historia de la Coca, figura que, como hemos dicho, se metamorfosea con la del Dragón Feo:

> Iba a explicárselo, cuando del fondo más lejano de mi alma salió el recuerdo del Dragón Feo. ¡Lo que había tardado! Aquel resorte puesto en marcha cuando don Procopio me mostraba las miniaturas del Beato había llegado al fin de su función (p. 105),

historia que el narrador refiere a partir de esta misma página, narración ulterior que, intercalada en su discurso, funciona como analepsis, según anotamos recién.

Este constante movimiento temporal representado por retrospecciones y anticipaciones organizadas principalmente en la historia (1) afecta, según destacamos, a las restantes historias, dificulta la posibilidad de ordenar la temporalidad del enunciado narrativo y pone de relieve la clara conciencia del narrador respecto de las opciones que el relato le permite, pues de acuerdo con el desarrollo de las secuencias se abren determinadas posibilidades de orientar la historia en uno u otro sentido, a la vez que inevitablemente se cancelan otras, según han mostrado investigaciones que, sobre este aspecto del relato, abriera Vladimir Propp y que han profundizado trabajos posteriores[131]. Dicha conciencia, que hemos destacado respecto de otros problemas constructivos del relato como particularidad del narrador, se manifiesta también cuando al referirse a las posibilidades de organizar el tiempo interno de las historias (2) y (3), señala:

> Mis dudas fueron formales. Consideremos los dos núcleos más importantes del relato, los que pueden servirle al menos de sostén: de una parte, el descubrimiento del cadáver de Marcelo y la intervención de Balbina en su muerte; de la otra, la peripecia de Bernárdez. El de Balbina y Marcelo puede desarrollarse hacia atrás, como quien cobra un cabo; el del bonzo y Bernárdez, hacia adelante, como quien persigue al Destino. Hábilmente conjugados, la novela tendría, pues, dos tiempos de dirección opuesta... (p. 248)

Tal organización temporal es la que efectivamente pre-

sentan ambas historias; la formulación del narrador que acabamos de citar aparece mencionada posteriormente (p. 300), aunque referida más particularmente a la historia (3).

En la orientación temporal propuesta por el narrador no está contemplado, sin embargo, el hecho de que en algunos momentos las historias se relacionan entre sí.

La historia (2) incluye diferentes aspectos temporales; iniciada en la historia (1), está referida principalmente en las Narraciones y complementada en algunas secciones del Diario. La acción en cuanto tal abarca un período de tiempo no muy amplio, pero se proyecta alusivamente, mediante discurso narrativizado del narrador heterodiegético, hacia la Francia del siglo XVIII, y, en la narración enmarcada del bonzo Ferreiro, hacia un tiempo indeterminado que simbólicamente contiene el tiempo y la historia del universo. En cuanto línea incidental, tiene momentos de contacto con las restantes historias desplegadas en el relato; se relaciona con la historia (1) por el contacto entre el narrador con el arzobispo, Manolito, los anarquistas de la torre y, principalmente, con Pablo. Con la historia (3), dicho contacto se produce en la secuencia que refiere el encuentro entre Pablo y Marcelo en la catedral, reconocido explícitamente después por el narrador como "un error diacrónico" (p. 103), pues ambas historias suceden en tiempos diferentes: la historia (3) transcurre antes de la guerra (Marcelo muere en 1936), en tanto que la historia (2) es contemporánea de las otras historias, que acontecen unos treinta y cinco años con posterioridad a

la guerra, según se ha establecido. Con la historia (4) la relación está dada a través de las metalepsis producidas por algunos personajes de la diégesis al marco de la metadiégesis: el arzobispo y los anarquistas son apresados por los vikingos a raíz de la intervención de Almanzora, y terminan en la máquina de matar pronto.

En la historia (2) confluyen aspectos temporales que pertenecen a diferentes planos; hay referencias a un tiempo objetivo, cuando el padre de Pablo dice ser veterano de la contienda de Alhucemas (p. 61; el discurso del narrador reitera este hecho en la p. 331), y que efectivamente se produjo en 1925, cuando las tropas españolas invadieron Marruecos desembarcando precisamente en Alhucemas. A la misma categoría objetiva pertenece el tiempo mencionado en la reunión de los anarquistas con el enviado de Barcelona, ocasión en que el encuadernador recuerda la posición política sostenida antes de la guerra (p. 229); tales referencias temporales están contenidas en los discursos de personaje, y no forman parte del tiempo interno en que se desarrollan los acontecimientos de la historia (2), que, como indicamos, se cumple en un período breve. Las acciones contadas en las tres primeras Narraciones se cumplen en un mismo día; las tres Narraciones restantes acontecen en un día cada una, aunque resulta imposible precisar el tiempo que media entre cada Narración. En los discursos de los personajes hay referencias a distintos tiempos, marcados por anticipaciones y retrospecciones. Así, por ejemplo, constituyen prolepsis

internas la referencia al próximo despertar del bonzo hecha en la conversación entre Pablo y Juanucha (pp. 63-64), o la pregunta de Pablo a Rosina por la venida del enviado de Barcelona (p. 69), que pronto se cumplen. Pero hay otro tipo de retrospecciones y anticipaciones que amplían más significativamente los márgenes temporales de la historia. Cuando el bonzo despierta, lo primero que menciona a Shanti Echevarría es el tiempo pasado entre los monjes budistas (p. 116), que constituye el cumplimiento de la prolepsis heterodiegética formulada por el narrador cuando inventó la historia del bonzo (pp. 97-99). Asimismo, cuando después de su experiencia cataléptica que dura veinte días, el bonzo afirma que le han sido revelados el tiempo y la historia del universo, los que no evolucionan sino que se repiten, Pablo anticipa su viaje al siglo XVIII, motivo recurrente en la novela:

> "Pues bien: desde que escuché la revelación del bonzo, me obsesiona una idea, la de llegar a ese mundo en que está empezando la Revolución francesa, y evitar que maten a Marat." (p. 232)

La inclusión de estas referencias marca los límites temporales que abarca esta historia. A tales referencias se encadena la historia del viaje al futuro que realizara Mateo/Mathieu, que el arzobispo refiere a los anarquistas (pp. 235-236) y que confirma en Pablo su decisión de emprender su viaje al pasado (referido en las Narraciones (V-VI)).

De esta manera, y según lo propusiera el narrador, la historia protagonizada por Pablo avanza hacia adelante en lo que se refiere al desarrollo de los acontecimientos que éste

realiza; arranca con la referencia de su obsesión por viajar a la Francia del siglo XVIII, y toda esta historia se encauza hacia el cumplimiento de tal finalidad. Pero entre el momento inicial en que se refieren sus propósitos, y el de su cumplimiento, no hay una linealidad cronológica, sino que se insertan distintas categorías temporales y distintas historias que complican la línea incidental en lo que respecta a su esquema temporal; hay en ella, según indicamos, la voluntaria anacronía señalada por el encuentro entre Pablo y Marcelo; la ambigüedad temporal de la narración del bonzo; la inserción de la historia del viaje de Mateo/Mathieu, la historia de los Caballeros templarios y Manolito, así como referencias a un tiempo objetivo referido a situaciones históricas concretas (Alhucemas, tiempo anterior a la guerra), que se intercalan en esta historia entre la aparición del personaje y su consiguiente propósito de evitar la muerte de Marat, hasta que finalmente emprende su viaje con Juanucha. Los últimos índices temporales relativos a esta historia están referidos mediante el procedimiento usual de anticipaciones y retrospecciones: antes de tenderse a los pies del altar de San Cristóbal, Juanucha le dice a Pablo:

> "Y me dijo también que si querías mandar algún recado, que lo hicieras pensando mucho lo que querías comunicar, porque estaba seguro de que él lo recibiría. Le llamó el mensaje." (p. 333)

Esta prolepsis se cumple un poco más adelante, cuando el narrador refiere que el bonzo efectivamente había captado un mensaje de Pablo, enviado desde el siglo XVIII:

> Pablo le había hablado desde la cárcel, donde esperaba la muerte. Había llegado tarde: hacía unas horas que Marat había muerto, y a él le habían detenido por sospechoso, le habían juzgado y condenado a la guillotina. (p. 341)

La historia (3) presenta un esquema temporal distinto, pues los acontecimientos que la configuran corresponden al pasado de la narración, se han desarrollado antes de la guerra y se encuentran narrados en el manuscrito que el narrador había dado por olvidado o perdido:

> ¡Sí, permanece intacta --hasta ahora-- la historia de Balbina y Marcelo, pero ésa ya la escribí casi entera hace casi veinte años, y --¿por qué he de engañarme a mí mismo?-- no me satisface. (p. 366)

Estas declaraciones aluden no a la totalidad de elementos que integran la historia centrada en torno a Balbina y Marcelo, sino a una parte de ella, pues en dicha narración destacan tres momentos principales protagonizados por tales personajes, más otras secuencias subsidiarias y subordinadas al núcleo de esta historia. Dichos momentos son: la narración que lleva por título La peregrina historia de Balbina y Marcelo (I), consignada en el Diario del 9 de agosto (pp. 202-210), en la cual el discurso del narrador en la modalidad homodiegética interrumpe la narración entregada en la modalidad heterodiegética; luego, la narración que se encuentra en la sección del Diario del 11 de noviembre (pp. 343-363), y que corresponde a la historia que el narrador afirma haber escrito hace veinte años; finalmente, una situación hipotética que el narrador imagina como sucedida entre Marcelo, Balbina y la muñeca erótica (pp. 279-283), y que él mismo califica como "imagen disparatada" precisamen-

te por la unión de elementos alejados en el tiempo; tal imaginación cumple la prolepsis que antecede inmediatamente a la concretización en forma de narración, producida en el diálogo entre el narrador y Lénutchka (p. 278).

Estos tres momentos principales que constituyen la narración corresponden a tiempos también distintos. La peregrina historia de Balbina y Marcelo (I) se inicia con un diálogo entre ésta y don Procopio, situado en el tiempo en que se desarrolla la historia (1) --el tiempo del discurso o presente de la narración--; en otros términos, Balbina tiene alrededor de sesenta años y Marcelo ya ha muerto. Esta situación se interrumpe temporalmente por la sobreposición de la escena ocurrida entre Balbina y Marcelo situada en un tiempo anterior al del discurso, y que presenta a ambos personajes cuando eran jóvenes. Tal escena pertenecería temporalmente al momento en que se desarrolla la conversación entre Pablo y Marcelo y considerada como error cronológico, por cuanto en ambas, Marcelo señala que la noche anterior ha regresado a Madrid, donde ha aprendido a conocer toda la pintura de Goya (pp. 71 y 206-207; también el ciego hace mención a su estada en Madrid y su conocimiento de pintura en la p. 359). El segundo momento que entrega la narración de Balbina y Marcelo se sitúa temporalmente, sin interrupciones, antes de la guerra; por Balbina nos enteramos de que tiene veintisiete años (p. 345), cuando confiesa a Amalia que siente atracción por Martín (curiosamente, en dos oportunidades, el narrador llama Elvira a Amalia: pp. 345 y 362).

El tercer momento provoca, como ya hemos indicado, un desajuste temporal entre los elementos que lo componen: Balbina, que aparece con la edad que tiene en el momento actual del relato; Marcelo, con la edad que tenía poco antes de morir, y la muñeca erótica, cuya creación en el discurso de Samaniego es temporalmente posterior al momento en que tal situación se imagina (1936).

Desde el núcleo que constituye la historia se proyectan distintos tiempos pertenecientes a diferentes líneas incidentales, que complementan la historia de Balbina y Marcelo, entregadas en diversas secciones del Diario. Ya hemos indicado que uno de los principales enlaces temporales de esta historia se establece con la situación narrativa que diez siglos antes provocara la belleza de Esclaramunda. Marcelo, despechado por el rechazo de Balbina, busca compensación en la tumba de Esclaramunda, que se presenta además como el punto de relación entre las historias (3) y (4): el ciego, ante la indiferencia de Balbina, busca consuelo en la tumba; Olaf, en venganza por la muerte de Esclaramunda, regresa al cabo de mil años para castigar a los villasantinos; de esta manera entran en contacto dos líneas de acción que corresponden a diferente temporalidad dentro del relato.

Las otras líneas incidentales que surgen de este núcleo narrativo están compuestas por la historia de Marcelo, cuyas diferentes versiones constituyen una muestra del procedimiento narrativo consistente en narrar un mismo hecho más de una vez, y que consignamos en la nota 130; el pasado de Marcelo

se reconstruye a partir de los datos que aporta el narrador a Lénutchka en algunas secciones del Diario (especialmente en el del 2 de julio), que incluye también parte de la historia de don Bernardino Bendaña, tío de Balbina, personaje a quien el narrador quisiera incorporar al tiempo de la narración, pero desiste de dicho propósito por las incongruencias temporales que se producirían en el relato, ya que Bernardino acompañaba a Alfonso XIII en la cacería, y ha muerto; no obstante, en el segundo momento en que se narra la historia de Balbina y Marcelo, Amalia se refiere a este personaje, pues vive en casa de su madre; en esta narración sí resulta coherente la participación de Bernardino, pues se desarrolla con anterioridad a la guerra. En esta ocasión, Balbina completa los datos que sobre su familia había aportado el narrador, y refiere los orígenes de la fortuna de los Cubero, iniciada por el Maragato, su abuelo, que invirtió una gran cantidad en la educación de Marcelo. De tal fortuna proviene la herencia que Balbina comparte con su madre, personaje que aún existe en el tiempo en que se desarrolla la historia (1); Balbina es propietaria del periódico matutino El Día, y su madre del vespertino La Noche. Tales elementos de la narración son funcionales, por cuanto a esta situación narrativa se enlaza la línea de acción en que participan don Procopio, el profesor Jiménez Bastos, Sibilo de Camos (o don Cresconio Valeiras), en torno a la polémica surgida a propósito de San Carallás; la fundamentación de la auténtica historia de San Carallás, con la que se relacionan también la Coca y el

Dragón Feo, la publica don Procopio en El Día, y su versión derriba la fundamentación argüida por Jiménez Bastos. En estos periódicos se establece también la polémica que se origina con motivo de los viajes de la monja Transfiguración (denominada de muy diversas maneras) al infierno, y que trae mensajes de condena para determinados personajes enemigos de Almanzora. La Noche propicia las historias de la monja, en tanto que en El Día don Procopio descubre los plagios a que ha recurrido Almanzora, quien pone en boca de la monja pensamientos que corresponden a fragmentos de la Divina comedia, hecho que, por otra parte, también relaciona al narrador con Almanzora.

De lo dicho hasta aquí respecto de la organización temporal de esta historia, se puede advertir que, semejante a lo que ocurre en las historias restantes, en ella los acontecimientos narrados tampoco aparecen dispuestos de acuerdo a una linealidad cronológica. Además del hecho de que su narración se distribuye en diversos fragmentos, el tiempo interno está también fragmentado, hecho al que hay que agregar los diversos procedimientos narrativos empleados, pues alternan los sujetos y objetos de focalización con gran rapidez (de los primeros: el narrador, Balbina, Marcelo, Amalia, etc; de los segundos: Balbina, Marcelo, Amalia, don Bernardino, el Maragato, etc.), distintas modalidades discursivas con alternancia de la escena (que da la impresión de inmediatez narrativa y confiere mayor agilidad a la historia; ejemplo: la situación narrativa que tiene lugar en el

café entre Balbina, Amalia y Marcelo) y el panorama (que aquí se manifiesta preferentemente bajo la forma de acumulación; ejemplo: en un breve espacio de tiempo, Balbina refiere la historia de su familia desde el momento en que su abuelo hizo fortuna hasta el momento en que expresa su discurso), anticipaciones y retrospecciones, etc. La relación que con el núcleo narrativo establecen otras líneas de acción confiere a la historia diversidad y gran movilidad temporal; los distintos acontecimientos, situados en tiempos también diversos y narrados parceladamente es el procedimiento más usual que se pone en práctica en Fragmentos, hecho que corrobora la consideración de la disposición temporal de su estructura.

La historia (4) está organizada según una cronología más lineal y progresiva que las otras historias, y, a diferencia de ellas, no abundan las bifurcaciones que afecten la línea incidental principal, aun cuando se producen también interrupciones del fluir temporal de la narración; tales interrupciones se deben principalmente a digresiones y descripciones del narrador, a la incorporación de algunos personajes a quienes la voz narrativa dedica mayor atención, y se producen también cuando en la narración predomina la escena sobre el sumario, como ocurre en la Segunda secuencia profética, parte IV, en que el predominio del diálogo como modalidad narrativa sitúa la narración en el tiempo del discurso y se detiene momentáneamente, por consiguiente, el transcurso temporal de los acontecimientos.

Si bien en la narración de Samaniego predomina el empleo del tiempo futuro, hay en su relato un gradual proceso de disminución de la distancia temporal entre el momento en que se sitúa el discurso narrativo, y el tiempo al que corresponden los acontecimientos. En la utilización del futuro, es necesario distinguir diversos aspectos: en primer lugar, el narrador se presenta como autor ficticio cuya narración está concebida como la premonición de determinados sucesos que se producirán inevitablemente. Al anunciar lo que sucederá, el narrador es la única instancia de este relato que por su conocimiento puede anticipar lo que ocurrirá, al margen de que esta situación narrativa provenga de la diégesis. En segundo lugar, cuando los acontecimientos empiezan a cumplirse (desde la aparición de los indios de Sitting Bull), y se continúa entregando el relato en futuro, la narración es predictiva respecto al alocutario colectivo implicado en el discurso narrativo (los villasantinos), pero es simultánea respecto al tiempo en se sitúan el discurso y la historia; es decir, Samaniego no sólo se postula como autor ficticio, sino también como cronista y profeta de los acontecimientos que refiere; su discurso, junto con desplegarse como narración de una historia, se presenta también como una profecía, una voz de advertencia a los villasantinos sobre lo que realmente sucede, pero los acontecimientos descritos se producen efectivamente en un tiempo contemporáneo al del discurso que los vehicula:

¡Ay de la ciudad y del mundo! Se cumple la amenaza mi-

lenaria, ya están ahí. Ahora, disimulados todavía; mañana, patentes y victoriosos. (p. 86)

Finalmente, el empleo del futuro supone predominio de la prolepsis como recurso de la organización temporal, cuya finalidad en el metarrelato es anticipar el cumplimiento de ciertos acontecimientos, lo cual provoca también un clima de suspenso, pues la narración entregada en futuro dosifica gradualmente la información narrativa de modo proporcional al crecimiento de la intensidad de lo narrado. A tal clima contribuye también el narrador de la diégesis, pues cada vez espera con impaciencia el contenido de las entregas de Samaniego; en la diégesis hay también algunos acontecimientos que anticipan acciones pertenecientes al mundo del metarrelato, como los incidentes que ocurren en el fragmento del Diario del 9 de julio, ocasión en que aparecen indios en Villasanta pero que, según nos enteramos en la lectura, son parte de la Villasanta fundada por Samaniego y resultan ser posteriormente los vikingos del rey Olaf. Este tipo de transferencias, o metalepsis, no resulta forzado ni incoherente por cuanto ambas narraciones, la diégesis y la metadiégesis, están situadas en el mismo tiempo; la unión entre ambas se da por el hecho de que la situación narrativa del metarrelato se genera en la diégesis, y también porque entre ambos mundos narrados Samaniego actúa como gozne en su doble condición de personaje diegético y narrador metadiegético; anteriormente, vimos también que ambos relatos se interrelacionan, puesto que Samaniego escamotea varios personajes de la diégesis para su propio relato; pero también se

integran a través de otras acciones cumplidas en el metarrelato, como la visita del rey Olaf a la tumba de Esclaramunda:

> Porque, esta misma mañana, el rey Olaf, de ceremonia y seguido de sus caudillos y capistotes, visitó la catedral, y sin que nadie lo impidiera, entró en el laberinto y llegó hasta la celda donde yacen los huesos, perfumados de amor, de doña Esclaramunda, amada de un arzobispo, la misma por quien Olaf perdió, hace un milenio, la cruenta batalla de Catoira. (p. 238)

Este segmento narrativo concentra un vasto tiempo implicado en la novela, que abarca diez siglos; pero es también la cancelación de una de las situaciones narrativas de mayores proyecciones de todo el relato.

Considerada la historia (4) en sus aspectos principales, se puede señalar que representa el vasto cumplimiento de la prolepsis hecha al comienzo de la novela por el narrador diegético; pero, internamente, esta historia se desarrolla en un tiempo contemporáneo al de las historias (1) y (2). La duración temporal interna de esta narración es también de imposible determinación, pues si bien contiene deícticos que sitúan la instancia que genera la enunciación narrativa, no presenta índices que permitan aprehender el tiempo exacto en que transcurren los acontecimientos; de hecho, las menciones temporales que con frecuencia aluden al tiempo de la historia, son expresiones tales como: "a la mañana siguiente", "al otro día", "después", "entretanto", etc., que marcan la ambigüedad temporal de la narración. La razón de la carencia de deícticos temporales precisos en el discurso del metarrelato radica en el hecho que, si bien Samaniego es narrador representado, no protagoniza los acontecimien-

tos que narra y elabora su discurso utilizando de preferencia el tiempo futuro, que, según señalamos, no representa un futuro respecto del momento en que despliega su acto de enunciación, sino que es futuro respecto del alocutario colectivo que implica, para quien la narración deviene anuncio, profecía. En este sentido, la narración de Samaniego está organizada como la crónica puntual de ciertos acontecimientos que observa y en los cuales se ve involucrado, pero sin motivar ninguna acción que lo sitúe en el rango de protagonista y narrador; la única acción que realiza, la de matar a Olaf, la cuenta en su función de personaje de la diégesis, pero no está relatada en la narración de la historia (4) de modo directo.

Según indicamos, el desarrollo de esta historia se cumple de manera lineal; se inicia con el vaticinio de la venganza de los vikingos, cuyos primeros indicios son los indios que pronto revelan ser los temidos vikingos, y termina con su exterminio y retirada final mientras la ciudad se destruye a cada golpe de campana. Favorecen la linealidad de la narración la ausencia de analepsis que interrumpan su fluir temporal con relatos situados en el pasado con respecto al presente de su enunciación, y el hecho de que no interviene el narrador diegético, de modo que el discurso del metarrelato no se ve interrumpido con historias que no correspondan a su línea incidental principal. De hecho, la única vez que el narrador de la diégesis interviene es en la Quinta secuencia profética, cuando interrumpe su lectura

porque en ella aparece Lénutchka relacionada con una muñeca erótica; luego de tal interrupción, el contenido del resto de esta secuencia está inscrito en su discurso y entregado resumidamente. En cambio, las metalepsis de personajes de la diégesis a la metadiégesis que realiza Samaniego no complican la línea incidental principal del metarrelato, sino que engarzan perfectamente con las secuencias desarrolladas y contribuyen a la unidad total de la novela, pues la participación de los anarquistas y Almanzora es congruente con las propiedades con que se los califica en la diégesis, y el episodio de Lénutchka apresura el final de todo el relato.

Con lo dicho hasta aquí acerca de la temporalidad de la narración, se puede concluir que el tiempo, como todos los elementos que componen Fragmentos, está considerado principalmente como una categoría imprescindible para el despliegue de las secuencias narrativas que integran la historia narrada, y está --como todas las instancias del relato-- ficcionalizado, concebido como una instancia puramente imaginaria y que responde únicamente a la convención por la que se regula Fragmentos de Apocalipsis.

CONCLUSION

Fragmentos de Apocalipsis, de Gonzalo Torrente Ballester, es una de las novelas más complejas que presenta el panorama de la narrativa española actual. Está constituida por diversas historias que progresivamente se integran hasta conseguir una trabada unidad; su cumplimiento abarca un vasto período de tiempo y representa distintos niveles de realidad. El mundo narrado se sustenta sobre una concepción narrativa postulada expresamente en el discurso que lo configura: la novela es una construcción de lenguaje de naturaleza imaginaria; su única realidad es la que le otorga el lenguaje que la constituye. Desde esta postulación, el narrador asume la función de autor ficticio explícitamente consciente de ser figura imaginaria, o "conjunto de palabras", que se propone escribir una novela que es la que leemos; al plantearse el proceso de creación en la propia novela, transmite su condición ficticia a todos los elementos que componen el mundo narrado, confiriendo de esta manera estatuto ficticio a todas las instancias discursivas que constituyen el relato. En el proceso de elaboración del mundo ficticio, el narrador frecuentemente reflexiona sobre la naturaleza de su relato y considera críticamente las opciones narrativas que se le presentan según el curso que sigue la estructura del acontecer; en su discurso genera otras instancias narrativas que adquieren categoría de narradores y que, al narrar otras historias

que se enmarcan en el discurso narrativo principal, duplican la base narrativa del relato y le confieren una particular estructura que definimos como mise en abyme. La presencia de distintas voces narrativas, algunas de las cuales se oponen a la voz narrativa principal creando un conflicto no resuelto en la novela, así como el escamoteo de algunas historias y personajes realizado por los narradores de segundo grado, actualizan una estructura secundaria que calificamos de polifónica.

Fragmentos de Apocalipsis, como toda obra literaria, es una estructura de lenguaje cuyos componentes mantienen una relación jerarquizada y dinámica. Al presentarse como una novela concebida expresamente como narración de situaciones ficticias y enfatizar el proceso de su construcción, privilegia el plano de la enunciación, de la instancia que genera el discurso que funda el relato. Por tal razón nos pareció necesario procurar elaborar la tipología de la narración, y estudiar los procedimientos mediante los cuales se realiza el acto de enunciación narrativa, sin intentar en esta ocasión el análisis de los sentidos potenciados en el relato. Si bien es ésta una limitación, no es menos cierto que un análisis riguroso y objetivo del relato no puede pretender abarcar todos los niveles que componen una novela; en nuestro parecer, el análisis del relato debe realizar una operación de selección y proyectarse sobre aquellos aspectos que la propia creación narrativa privilegia como sus componentes

jerárquicamente más representativos. Haber intentado el análisis de la estructura del acontecer orientado a la búsqueda de sus contenidos semánticos nos hubiera alejado de nuestro propósito, y hubiese requerido la puesta en práctica de otra modalidad de análisis. Dicho de otra manera, en nuestro trabajo nos preocupamos de la instancia y recursos que en un relato hacen posible la narración de una historia de índole imaginaria, sin considerar las relaciones establecidas entre los personajes y que dinamizan la estructura del acontecer.

Hemos intentado, hasta donde nos ha sido posible, fundamentar teóricamente los distintos aspectos que analizamos. Como expresamos en la Introducción, la novela es una estructura lingüística cuyo análisis objetivo no precisa del recurso a referencias extratextuales para comprender el funcionamiento del mundo desplegado por el lenguaje que la constituye. En el Capítulo primero distinguimos la fuente desde la cual se genera el discurso que funda el mundo representado y los distintos niveles desde los cuales se despliega. En el Capítulo segundo nos planteamos el tipo de relación que los signos de la narratividad mantienen con el mundo narrado. En el Capítulo tercero estudiamos la particular organización del aspecto temporal, pues es un índice decisivo para conocer la ordenación en que están dispuestas las diversas historias que integran la novela.

NOTAS

[1] Roland Barthes, Crítica y verdad (Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1972), p. 59.

[2] Roman Ingarden, The Literary Work of Art (Evanston: Northwestern University Press, 1973), p. 30.

[3] Ibid., p. 59.

[4] Ibid., p. 186.

[5] Ibid., pp. 276-277.

[6] Ibid., p. 292. Jürgen Trabant destaca el mismo hecho, señalando que "Ingarden rechaza el que una 'idea' se produzca como resultado de una obra artística. En la procreación de 'cualidades metafísicas' ve él la función propiamente dicha de las 'objetividades representadas'", y, un poco más abajo: "las 'cualidades metafísicas' --así lo entiende Ingarden-- no constituyen ningún nivel propio de la obra literaria, sino que son inherentes al nivel de las 'objetividades representadas'" (Semiología de la obra literaria, Madrid: Gredos, 1975, p. 313). Para Antonio Prieto, sin embargo: "La consideración de Ingarden de la obra literaria comporta ya una transgresión del estructuralismo lingüístico porque cabe pensar (y existe) una función emotiva en su cuarto estrato, que carga la forma (en su ser aprehendida

estéticamente) de un valor comunicativo al servicio de una idea o mensaje que se cumple en contacto con un receptor. La función de este cuarto estrato de Ingarden estaría entonces fuera de la obra (en su impresionar al lector), haciéndole recalar en los otros estratos consciente o inconscientemente" (Morfología de la novela, Barcelona: Editorial Planeta, 1975, pp. 59-60).

[7] Ibid., p. 160.

[8] "The assertive propositions appearing in a literary work have the external habitus of judicative propositions, though they neither are nor are meant to be genuine judicative propositions." Ibid., p. 167.

[9] Félix Martínez Bonati, La estructura de la obra literaria, segunda edición (Barcelona: Editorial Seix Barral, 1972).

[10] Ibid., p. 56.

[11] Ibid., p. 127.

[12] Charles Peirce, Signs, Language and Behaviour, citado por Martínez Bonati, Ibid., p. 128.

[13] Martínez Bonati, Op. cit., p. 129.

[14] Ibid., p. 131.

[15] Ibid., p. 72.

16 Ibid., p. 66.

17 Emile Benveniste, "La naturaleza de los pronombres," en Problemas de lingüística general, I, sexta edición (México: Siglo XXI Editores, 1976), pp. 172-178.

18 Martínez Bonati, Op. cit., p. 136-137.

19 Ibid., p. 189.

20 John Searle, "The Logical Status of Fictional Discourse," New Literary History, VI, 2, Winter 1975, p. 237.

21 Martínez Bonati, "El acto de escribir ficciones," Dispositio. Revista hispánica de semiótica literaria, III, 7-8, primavera-verano 1978, p. 142.

22 John L. Austin, How to Do Things with Words? (New York: Oxford University Press, 1965). También Searle, Speech Acts. An Essay in the Philosophy of Language (Cambridge: Cambridge University Press, 1969), así como el estudio introductorio de Oswald Ducrot a la traducción francesa del libro de Searle, "De Saussure à la philosophie du langage," en Searle, Les Actes de langage (Paris: Herman, 1972).

23 Wolfgang Iser, "La Fiction en effet," Poétique, 39, septembre 1979, p. 278. En el mismo número de Poétique, dedicado a la estética de la recepción en Alemania, se pueden ver en especial los trabajos de Karlheinz Stierle, "Ré-

ception et fiction," pp. 299-320; Rainer Warning, "Pour une Pragmatique du discours fictionnel," pp. 321-337, que insisten sobre el mismo aspecto que señalamos, aun cuando para los citados autores el problema de la naturaleza de la obra de ficción no debiera plantearse en su dimensión ontológica puramente, sino en el de su funcionalidad (Iser, p. 276), en cuanto el texto se proyecta comunicativamente. Para el aspecto que aquí nos interesa destacar, considérese la siguiente aseveración de Stierle: "Les textes de fiction représentent les schémas des actes de langage, et en tant que tels, ils se rapportent en même temps aux schémas de la fictionnalité, c'est-à-dire aux genres littéraires et aux systèmes de pertinences établis par ceux-ci"("Réception et fiction," p. 316). Sobre la autonomía del discurso literario, y su no-correspondencia de verdad/falsedad con la realidad objetiva, Philippe Hamon puntualiza: "Le récit n'a qu'un lien facultatif avec une réalité extralinguistique (concomitante au passé par rapport au moment d'énonciation), et avec la notion de vérité. On peut donc le concevoir simplement comme un énoncé autonome et explicite, sémantiquement 'bien formé'" ("Mise au Point sur les problèmes de l'analyse du récit," en Le Français moderne, 40e année, 3, juillet 1972, p. 212).

24 Gonzalo Torrente Ballester, Fragmentos de Apocalipsis (Barcelona: Ediciones Destino, 1977). En el trabajo abreviamos por Fragmentos; así también, generalmente escribimos Diario por Diario de trabajo.

[25] Gérard Genette, "D'un Récit baroque," en Figures II (Paris: Editions du Seuil, 1969), pp. 202 ss; "Discours du récit," en Figures III (Paris: Editions du Seuil, 1972), pp. 238-239.

[26] Lucien Dällenbach, Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme (Paris: Editions du Seuil, 1977), p. 30. Oscar Tacca se refiere a esta estructura narrativa, señalando que: "En fin, la novela del autor-transcriptor es como una duplicación de la novela normal. Si adoptamos el esquema de Jakobson (destinador-mensaje-destinatario), ella se nos presenta como una escena, dentro del mensaje, que el destinador ofrece a la contemplación del destinatario: dentro de cada escena vuelven a encontrarse destinador-mensaje-destinatario" (Las voces de la novela, Madrid: Editorial Gredos, 1973, p. 57). Nos hemos referido en particular a la estructura de la mise en abyme en esta novela en Juan Carlos Lértora, "La estructura de la mise en abyme en Fragmentos de Apocalipsis," de próxima publicación en Semiosis, 4 (Veracruz: Universidad Veracruzana).

[27] Ibid., p. 73.

[28] Ibid., p. 76.

[29] Ibid., p. 65.

[30] Jean Dubois, "Enoncé et énonciation," Langages, 13, mars 1969, p. 100.

31 Ibid., p. 100. En el mismo sentido se refiere Tzvetan Todorov, Littérature et Signification (Paris: Librairie Larousse, 1967), pp. 85 ss.

32 Benveniste, "Les Relations de temps dans le verbe français," en Problèmes de linguistique générale, I (Paris: Editions Gallimard, 1966), pp. 237-250.

33 Genette, "Discours du récit," p. 72.

34 Benveniste, "El aparato formal de la enunciación," en Problemas de lingüística general, II, segunda edición (México: Siglo XXI Editores, 1978), p. 88.

35 Wolfgang Kayser, Interpretación y análisis de la obra literaria, cuarta edición (Madrid: Editorial Gredos, 1961), pp. 266 ss. Kayser desarrolla ampliamente el concepto de narrador también en Origen y crisis de la novela moderna (Valparaíso: Publicaciones de los Cursos de Ciencia de la Literatura y Análisis Literario. Departamento de Literatura, Universidad de Chile, 1970) y en "Qui raconte le roman?" en Barthes et al., Poétique du récit (Paris: Editions du Seuil, 1977), pp. 59-84.

36 Barthes, "Introduction à l'analyse structurale du récit," Communications, 8, 1966, p. 20.

37 Jaap Lintvelt, "Modèle Discursif du récit encadré," Poétique, 35, septembre 1978, pp. 352-353.

38 Benveniste, "Relaciones de persona en el verbo," Op. cit., I, sexta edición (México: Siglo XXI Editores, 1976), pp. 164 y 166 respectivamente.

39 Mieke Bal, "Narration et focalisation: pour une théorie des instances du récit," Poétique, 29, février 1977, p. 110. Una versión ampliada de este trabajo se encuentra en el libro de Bal, Narratologie. Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes (Paris: Editions Klincksieck, 1977), pp. 19-58.

40 Benveniste, "La naturaleza de los pronombres," op. cit., I, p. 173.

41 Todorov, "Poética," en Ducrot, et al., ¿Qué es el estructuralismo? (Buenos Aires: Editorial Losada, 1971), p. 125.

42 Genette, "Discours du récit", p. 238.

43 Ibid., p. 239.

44 Ibid., p. 255-256.

45 Jean Rousset, Narcisse romancier: essai sur la première personne dans le roman (Paris: Librairie Jose Corti, 1973), p. 31.

46 Searle, "Logical Status," especialmente la parte III.

47 Algirdas J. Greimas, "El contrato de veridicción,"

en R. Prada (ed.), Linqüística y literatura (Veracruz: Universidad Veracruzana, 1978), p. 33. La opinión de David Maldavsky es semejante a la expuesta por Greimas. Ver su Teoría literaria general (Buenos Aires: Editorial Paidós, 1974), especialmente pp. 56-87.

48 Para una comprensión de la naturaleza del relato autobiográfico, se puede consultar: Philippe Lejeune, Le Pacte autobiographique (Paris: Editions du Seuil, 1975). También Rousset, Op. cit., y Elisabeth Bruss, "L'Autobiographie considérée comme acte littéraire," Poétique, 17, 1974, pp. 14-26.

49 Todorov, "Poética," p. 126.

50 Martínez Bonati, La estructura, p. 64.

51 Genette, "D'un Récit baroque," pp. 202 ss; "Discours du récit," pp. 238-239 y 241-243.

52 Dällenbach, Op. cit., p. 71.

53 Genette, "Discours du récit," p. 243.

54 Ingarden, Op., cit., pp. 29-30. Véase también en la misma obra, el capítulo 15: "The Literary Work of Art and the Polyphonic Harmony of its Aesthetic Value Qualities," pp. 369-373, donde desarrolla ampliamente su concepción de la polifonía como armonía necesaria entre los diversos estratos que integran la estructura artístico-literaria.

[55] Iouri Lotman, La Structure du texte artistique (Paris: Editions Gallimard, 1973), p. 382.

[56] Mikhail Bakhtine, La Poétique de Dostoïevsky (Paris: Editions du Seuil, 1970), p. 33.

[57] Ibid., p. 69.

[58] Señala Bakhtine que la polifonía se da exclusivamente en la narrativa, no así en la obra dramática, por cuanto en ésta predomina el interés por presentar una concepción monolítica del mundo, no un conflicto ideológico que permanezca abierto a la decisión del lector: "Premièrement, par sa nature, le drame théâtral est étranger à une polyphonie authentique; il peut avoir des plans multiples mais non des mondes multiples, il n'admet qu'un seul système de référence" (p. 69). Al respecto, véase también el trabajo de Z. Nelly Martínez, "El carnaval, el diálogo y la novela polifónica," Hispamérica, agosto 1977, pp. 3-21. Destacamos esta particularidad de la novela en nuestro trabajo, "Fragmentos de Apocalipsis y la novela polifónica," Revista canadiense de estudios hispánicos, IV, 2, invierno 1980, pp. 199-205.

[59] Ibid., p. 77.

[60] Ibid., pp. 52-53.

[61] Julia Kristeva, "Une Poétique ruinée " presentación a: M.Bakhtine, La Poétique, p. 15. A la concepción de polifonía expuesta por Baktine, Kristeva se refiere también en su

libro El texto de la novela (Barcelona: Editorial Lumen, 1974), especialmente pp. 121 ss.

62 En su citada obra sobre Dostoievsky (especialmente el capítulo IV, "Les Particularités de composition et de genre dans les oeuvres de Dostoïevsky," pp. 145-237), Bakhtine señala los orígenes y posterior desarrollo del género carnavalesco y la menipea, en aquellos aspectos que definen lo esencial de dicha práctica como modalidad básica de un determinado género literario, en cuyo fondo la estructura polifónica encontraría sus raíces más profundas. A finales de la Antigüedad clásica, durante el período helenístico, nace y se desarrolla toda una práctica que luego se manifiesta en diversos géneros, como el diálogo socrático, los simposios, las primeras Memorias, los panfletos, la poesía bucólica, el espectáculo carnavalesco, la "sátira menipea", etc., modalidades éstas cuyo fondo común es el folklore del carnaval y la visión carnavalesca del mundo, cuyo principal rasgo es la mezcla de lo serio y lo cómico, suspendiendo así las leyes y restricciones propias de los géneros serios: epopeya, tragedia y retórica.

Observa Bakhtine que por primera vez surge con esto un género que no se apoya en la tradición ni en la observación de sus normas, sino que opta deliberadamente por la experiencia y la libre invención, considerando la realidad como actualidad más que como consecuencia de una tradición.

La mezcla de lo serio y lo cómico se une, también, a la pluralidad intencional de formas artísticas y de voces,

sin ceñirse a la unidad estilística de los géneros serios. El relato se caracteriza por su variedad de tono y la inclusión de otros tipos de escritura: cartas, manuscritos encontrados, diálogos citados, parodia de géneros elevados, citas caricaturizadas, empleo de personajes dobles, etc.

Además de estas modalidades que preanuncian lo carnavalesco, la categoría que mayormente ha influido en la literatura es el empleo de la forma dialógica, que según Bakhtine ha sido determinante para la transformación del estilo verbal, la eliminación de la distancia entre el autor y los personajes, que se manifiesta en el modo como éste se relaciona y familiariza con las figuras del relato.

Participando de estas categorías, hay que situar la menipea. Su nombre se debe a un filósofo del siglo III a. C., Menipea de Gadare; posteriormente, quien primero la utiliza con tal nombre, fue Varron (siglo I a. C.); mucho más tarde se vuelve a practicar en tiempos de Sócrates, y su periódica utilización influye sobre la literatura cristiana, la bizantina, atraviesa la Antigüedad y con diversas variantes se desarrolla desde la Edad media hasta la época contemporánea, mostrándose como la esencia de un género en que participan diversas voces, distintos estilos, diferentes tonos, se mezcla lo serio y lo cómico, etc., hasta convertirse en uno de los principales vehículos de percepción del mundo: la visión carnavalesca, que según Bakhtine se manifiesta en la obra de Rabelais, Cervantes, Dostoievsky, etc.

Junto a las características anotadas, la menipea se pre-

senta como una forma literaria en que lo fantástico y lo simbólico pueden combinarse con un extremo realismo; hay contrastes entre distintos niveles de la representación, el oximorón es profusamente utilizado para provocar bruscos cambios de significación, etc.; pero también se encuentran elementos de utopía social bajo la forma de sueños o viajes imaginarios a países y regiones inexistentes, experimentando con lo fantástico, a la vez que se cultiva la práctica de otras modalidades genéricas, confiriendo al conjunto del relato una estructura y un estilo plural.

De acuerdo con todos estos elementos extraídos de la teoría de Bakhtine, se puede proponer que Fragmentos en más de algún aspecto enlaza con la tradición carnavalesca, sobre todo si consideramos la multiplicidad de planos y voces que le confieren una estructura heterogénea, la mezcla de lo serio y lo cómico, el deseo de borrar los límites y distancias entre el narrador-autor ficticio y sus figuras, el empleo de diversos tipos de discursos, la importancia de lo fantástico junto al plano de una realidad más objetiva, etc., elementos que, como señala Bakhtine, están presentes de modo relevante en el Quijote cervantino.

Además del citado libro de Bakhtine, se puede ver su trabajo, "Carnaval y literatura," Eco, XXII, 129, enero, 1971, pp. 311-338.

63 Como queda expresamente señalado en la novela (pp. 308-309), el enfrentamiento entre el narrador y Almanzora contiene resonancias de la técnica practicada por Unamuno

en Niebla, aunque ambos casos son diferentes, no sólo por el hecho de que Lénutchka afirme que "Augusto Pérez es independiente de su autor; el padre Almanzora, no" (pp. 308-309), pues a este nivel ambas figuras mantienen la misma relación; la diferencia fundamental radica en el hecho de que en Niebla el autor Unamuno pretende objetivarse en su propia ficción, aun cuando en su intervención sea tan ficticio como el resto de las figuras; en Fragmentos no se trata de una pretendida intrusión de Torrente Ballester, sino de la participación de un narrador-autor ficticio, innominado que no representa a la figura del autor material del texto.

64
Esta colaboración de Moriarty con Shopandsuck, que en la novela representa categorías negativas, hay que entenderla más bien como justicia poética, es decir, el narrador presenta a Moriarty con las mismas cualidades que posee como personaje en el ciclo de Sherlock Holmes. Resulta interesante observar que esta inclinación de Torrente por incorporar intertextualmente figuras literarias reconocibles se manifiesta en otras obras suyas, y, en lo que respecta a los personajes de Conan Doyle, hay que recordar que en uno de los relatos que componen su última obra, Las sombras recobradas (Editorial Planeta, 1979), aparecen las figuras del doctor Watson y el propio Sherlock Holmes, ambos traídos al presente del relato mediante un procedimiento semejante al que utiliza el narrador para incorporar a Moriarty al mundo de Fragmentos, es decir, mediante su nominación para que aparezcan, insistiendo también en que la base de la realidad

literaria descansa en la imaginación y el lenguaje que la vehicula: "Habrá a quien le parezca extraño, acaso increíble e incluso ofensivo para su dignidad intelectual, pero cuando las cosas acontecen, o sea, se convierten en hechos, lo más aconsejable es aceptarlas, no sólo como reales, sino como normales e incluso como triviales, en el caso de que determinadas circunstancias imprevistas no obliguen a recibirlas como sólitas, es decir, con naturalidad e indiferencia. El hecho es que Sherlock Holmes y Mr. Watson habían atravesado la barrera del tiempo por el agujero que el tiempo mismo había horadado, y lo que es menos verosímil todavía, la del tránsito, y estaban ya a la puerta del despacho secreto y acorazado..." ("Mi reino por un caballo. Falsa novela inglesa," en Las sombras recobradas, p. 193).

65 El caso de Moriarty es uno de los varios modos como en la novela se actualizan relaciones de intertextualidad y de autotextualidad; de lo primero, es clara la inclinación de Torrente por emplear figuras literarias provenientes de la tradición, o bien la parodia de distintos tipos de discurso perfectamente reconocibles, o por la creación de ambientes que evocan otras creaciones, etc. En lo que se refiere a relaciones autotextuales, hay en la novela frecuentes referencias a sus distintas historias, como señalamos en el capítulo II.

66 Como el establecimiento de las relaciones entre el narrador, los materiales del mundo narrado y el lector, el

punto de vista surge, como categoría usada por la crítica literaria a partir de las consideraciones que hiciera Henry James en The Art of the Novel: Critical Prefaces (New York, 1934). Posteriormente, el concepto ha tenido un vasto desarrollo cuyos momentos principales se pueden resumir de la siguiente manera: para Percy Lubbock (The Craft of Fiction, 1921), las relaciones entre el narrador y lo narrado, y entre el narrador y el mundo con el lector, se basan en los modos o métodos de presentación del mundo ficticio. Lubbock distingue dos métodos básicos: panorámico y escénico, según el énfasis esté puesto en el contar (telling) o en el mostrar (showing). En el método escénico diferencia los modos dramático y pictórico. El método escénico-pictórico presenta los acontecimientos según se reflejan en la conciencia del personaje; con el escénico-dramático, en el que el narrador es no-representado, la presentación de los acontecimientos se hace directamente ante el lector. El método panorámico presenta un narrador omnisciente que examina ampliamente los materiales de lo narrado y los resume para el lector.

Cleanth Brooks y Robert Penn Warren (Understanding Fiction, 1943) distinguen cuatro focos de narración, o posibilidades de entregar el punto de vista en el relato: 1) el de la primera persona, en que el personaje-narrador cuenta su propia historia; 2) el de la primera persona-observador, en que el personaje narra una historia que ha observado; 3) el del narrador-observador; se cuenta aquí, en

"tercera persona", los acontecimientos que ocurren, desde un punto de vista puramente objetivo, sin entrar en la conciencia del personaje ni proporcionar comentarios valorativos sobre lo narrado; 4) el del narrador omnisciente, en que el narrador cuenta con plena libertad, penetrando la conciencia de los personajes y ofreciendo su propio comentario.

Jean Pouillon (Temps et roman, 1946) formula su teoría de las visiones del relato, distinguiendo tres posibilidades en que éstas se actualizan: 1) la visión desde afuera; 2) la visión con; 3) la visión por detrás, según sea el grado de distancia y conocimiento del narrador respecto del personaje. Posteriormente, Todorov (Littérature et signification, 1967, y "Poética ", 1968) reelaborará la distinción hecha por Pouillon al desarrollar su teoría de los aspectos, modos o visiones del relato; mantiene las tres distinciones hechas por Pouillon, pero las despoja de la carga psicológica que tienen en Temps et roman; de este modo, para Todorov la visión por detrás indica que el narrador sabe más que el personaje; la visión desde fuera supone que el narrador sabe menos que el personaje; la visión con, que el narrador sabe lo mismo que el personaje.

Pero sin duda que el texto clásico sobre el punto de vista es el artículo de Norman Friedman ("Point of View in Fiction. The Development of a Critical Concept", PMLA, 1955), en que clasifica los puntos de vista a partir de la distinción que hiciera Lubbock entre showing y telling, es decir, según los diversos grados de objetividad/subjetivi-

dad y representación/no-representación del narrador. Friedman elabora una tipología de ocho variedades: 1) omnisciencia editorial; 2) omnisciencia neutra; 3) el "yo como testigo"; 4) el "yo como protagonista"; 5) omnisciencia multiselectiva; 6) omnisciencia selectiva; 7) modo dramático; y 8) la cámara.

Wayne Booth ("Distance and Point of View", 1961, y The Rhetoric of Fiction, 1961) refiere el problema del punto de vista según que la narración esté entregada por lo que denomina "autor implícito", "narrador representado o no-representado", o bien se trate de un narrador "digno o indigno" de confianza ("reliable o unreliable narrator").

A las tres categorías propuestas por Franz K. Stanzel (Die typischen Erzählsituationen in Roman, 1955) de "narrador autorial", "narrador personal" y "situación narrativa personal" (debo la traducción del alemán a Patricia Rubio), Bertil Romberg (Studies in the Narrative Technique of the First-Person Novel, 1962) agrega un cuarto tipo: el relato objetivo, o de estilo behaviorista, y, a la vez que hace una exhaustiva resención de las teorías acerca del punto de vista hasta ese momento, propone una clasificación que se puede sintetizar así: 1) relato con autor omnisciente; 2) relato con punto de vista; 3) relato objetivo; 4) relato en primera persona.

Genette ("Discours du récit", 1972) propone separar en dos aspectos el punto de vista, y distingue así entre la instancia que narra y la instancia que percibe el mundo, no

siempre ambas coincidentes, por cuanto el acto de narración está cumplido por una voz narrativa, en tanto que la percepción se debe a algún personaje. Reemplazando el término de punto de vista por el de focalización, Genette distingue tres modalidades básicas: 1) focalización cero, o ausencia de focalización; 2) focalización interna, en la que se pueden encontrar tres diversos grados: a) fija, b) variable, c) múltiple; finalmente, 3) focalización externa. Este aspecto de la teoría de Genette ha sido agudamente criticado por Bal en "Narration et focalisation. Pour une théorie des instances du récit", pero ha sido utilizado con provecho por Shlomith Rimmon en: "Problems of Voice in Vladimir Nabokov's The Real Life of Sebastian Knight," PTL, 1, 1976, pp. 489-512; una exposición crítica del concepto de focalización que en parte reformula lo postulado por Genette y Bal, se encuentra en el trabajo de Patricia Rubio, "El concepto de focalización. Su aplicación a la cuentística de Onelio Jorge Cardoso", de próxima aparición en Semiosis, 5. Una buena síntesis del desarrollo que han experimentado las teorías sobre el punto de vista, se encuentra en el artículo de Françoise van Rossum-Guyon, "Point de Vue ou perspective narrative. Théories et concepts critiques," Poétique, 4, 1970, pp. 476-497.

67 Genette, "Discours du récit"; entre otros, el aporte de Genette ha sido destacado por Robert Scholes, Structuralism in Literature. An Introduction (New Haven and London:

Yale University Press, 1974); ver también Bal, Op cit., pp. 107-127.

68 Dubois, art. cit., p. 104. Al respecto ver también Dominique Maingeneau, Initiation aux méthodes de l'analyse du discours (Paris: Classiques Librairie Hachette, 1976), especialmente el capítulo "L'énonciation".

69 Todorov, "Poética", p. 113. Todorov había esbozado su tipología de los "Registres de la parole" en Littérature et signification, pp. 83-89. Las categorías de "shifters", "embrayeurs" o, según la traducción española, "conmutadores", corresponde al trabajo de Roman Jakobson, "Los conmutadores, las categorías verbales y el verbo ruso," en Ensayos de lingüística general (Barcelona: Editorial Seix Barral, 1975), pp. 307-332.

70 Todorov, Ibid., p. 106.

71 Benveniste, "De la subjetividad en el lenguaje," en Op cit., I, p. 182.

72 Dubois et al. Dictionnaire de linguistique (Paris: Librairie Larousse, 1973), p. 137. También es útil la observación de Benveniste al respecto: (los deícticos) "tienen por rasgo común definirse solamente por relación a la instancia de discurso en que son producidos, es decir bajo la dependencia del yo que en aquélla se enuncia" ("De la subjetividad," p. 183).

[73] Benveniste, "El aparato formal", Op. cit., II, p. 85.

[74] Ibid., p. 84.

[75] Kayser, Interpretación y análisis, p. 206 ss. En el mismo sentido en que Kayser se refiere al lector ficticio lo hace también Francisco Ayala, al definir la ficcionalización del lector como el proceso que se inicia desde el instante mismo en que un individuo acepta someterse a las condiciones establecidas por el mundo ficticio desplegado. Ver su libro La estructura narrativa (Madrid: Taurus 1970), y su artículo "Autor, personajes y lector", Revista canadiense de estudios hispánicos, II, 2, invierno 1978, pp. 182-187.

[76] Nos referimos aquí a la instancia que, implicada en el acto de enunciación, integra la situación comunicativa imaginaria inherente a toda obra literaria; en este sentido, lector ficticio, narratario o alocutario devienen sinónimos para referir a la instancia receptora postulada en el seno del propio discurso. No obstante, la actividad de la recepción del texto supone también la participación del lector que responde a las proposiciones de una obra literaria, al aceptar formar parte del juego que representa el despliegue de un mundo ficticio cuya realización plena se cumple precisamente en el acto de la lectura. A la dilucidación de este aspecto se dedican cada vez mayores esfuerzos, de entre los que por su importancia destacamos: Ingarden en su citada obra, especialmente el apartado 13, "The 'Life' of a Litera-

ry Work"; Jan Mukařovský, "El arte como hecho semiológico" y "Función, norma y valor estético como hechos sociales", en su Escritos de estética y semiótica del arte (Barcelona: Editorial Gustavo Gili 1977); Wofgang Iser, The Implied Reader (Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press 1974), así como su artículo ya citado; Martínez Bonati, "Lectura y crítica", Revista canadiense de estudios hispánicos, I, 2, invierno 1977, pp. 209-216; Todorov, "La Lecture comme construction", en su Les Genres du discours (Paris: Editions du Seuil, 1978), pp. 86-98.

77 Gerald Prince, "Introduction à l'Etude du narrataire", Poétique, 14, 1973, pp. 178-196.

78 Ibid., p. 183.

79 Nomi Tamir, "Personal Narrative and its Linguistic Foundation", PTL. A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature, I, 1976, p. 415.

80 Ibid., p. 416.

81 Benveniste, "Les Relations", Op. cit., I, p. 241.

82 Genette, "Le Discours du récit", Op. cit., p. 265.

83 Jaap Lintvelt, "Pour une Typologie de l'énonciation écrite", Cahiers Roumains d'Études Littéraires, 1, 1977, p. 66. Sobre este mismo aspecto es útil también el trabajo de Patrick Charadeau, "Réflexion pour une typologie des dis-

cours", Etudes de Linguistique Appliquée, juillet 1973, pp. 22-37.

84 Lubomír Doležel, Narrative Modes in Czech Literature (Toronto: University of Toronto Press 1973), p. 6.

85 Lintvelt, "Pour une Typologie", pp. 67-68.

86 Genette, "Discours du récit", p. 186.

87 Utilizamos ambos términos en su sentido tradicional, y que es el que emplea Jerzy Pelc en su trabajo "On Concept of Narration", Semiotica, III, 1, 1971, pp. 1-19, aunque discrepamos con el concepto de narrador que allí elabora.

88 Barthes, "L'Effet de réel", Communications, 11, 1968, pp. 84-89. En un sentido semejante se refiere Torrente Ballester al hablar del "principio de realidad suficiente" o necesaria apoyatura del relato en una imagen de realidad objetiva por el que se rige su creación. Ver Varios, Novela española actual (Madrid: Ediciones Cátedra 1977), pp. 63-113.

89 Tamir, "Personal Narrative", p. 422.

90 Genette, "Discours du récit", p. 191.

91 Tamir, Ibid., p. 422. En el mismo sentido se expresa Bertil Romberg, cuando señala que: "In any novel, whatever it may be, there appear in the dialogue different 'I's, which belong neither to the author nor to the narrator. A conversational rejoinder can grow into a monologue, or a

lengthy exposition or an extensive story told in the first person. And yet we have no cause to speak of first-person novels in such cases as these. If we are to be able to apply this designation to a work of fiction, the novel must be narrated all the way along by the same narrator, i.e., that a single fictitious 'I' stands as the responsible authority behind the whole work" (Studies in the Narrative Technique of the First-Person Novel, p. 7).

92 Jakobson, "Los conmutadores", Op. cit., p. 308.

93 Genette, "Discours du récit", pp. 192-193.

94 Todorov, "Conocimiento del habla", en Barthes et al., Estructuralismo y literatura (Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión 1970), p. 188.

95 Joaquín Marco, "Las narraciones de Gonzalo Torrente Ballester", en Varios, Novela española actual, p. 79.

96 Genette, "Discours du récit", p. 192.

97 Betty Rojtman, "Désengagement du Je dans le discours indirect", Poétique, 41, février 1980, p. 91.

98 Maingeneau, Op. cit., p. 124.

99 Kristeva, Séméiotiké. Recherches pour une sémanalyse (Paris: Editions du Seuil, 1969), p. 146. En su obra El texto de la novela, la afirmación de Kristeva aparece ligeramente modificada, aunque el sentido no varía: "Al hablar de 'dos

caminos que se juntan en el relato', Bajtin designa la escritura como lectura del corpus literario anterior, el texto como absorción de y réplica a otro texto", p. 124. Jonathan Culler retoma estas afirmaciones para enfatizar el mismo aspecto: "A work can only be read in connection with or against other texts, which provide a grid through which it is read and structured by establishing expectations which enable one to pick out salient features and give them a structure" (Structuralist Poetics. London and Henley: Routledge and Kegan Paul 1975, p. 139). Para una historia del concepto de intertextualidad es muy útil el trabajo de Elaine Rusinko "Intertextuality: The Soviet Approach to Subject", Dispositio, IV, 11-12, verano-otoño 1979, 213-235.

100 El propio Torrente Ballester ha declarado su deuda con el modelo narrativo que le ofrece el Quijote: "Mi deuda con Cervantes es evidente, así como con otros autores que muchas veces he citado" (Varios, Novela española actual, p. 112). Torrente Ballester demuestra un sólido conocimiento de la creación cervantina en su obra crítica El Quijote como juego (Madrid: Editorial Guadarrama 1974).

101 Véase nota 62.

102 André Jolles, Las formas simples (Santiago de Chile: Editorial Universitaria 1972). La somera descripción que hacemos de las sagas célticas están basadas en el apartado "Icelandic Literature" de Enciclopaedia Britannica, vol. 11

(Chicago: William Benton Publisher 1972), pp. 1040-1049.

103 Véase nota 66.

104 Bal, "Narration et focalisation".

105 Ibid., p. 121; en la misma página, Bal propone el término de "narrador-focalizador" para designar aquellos casos en que ambas instancias coinciden en el relato.

106 Genette, "Discours du récit", p. 212.

107 Ibid,, p. 213.

108 Barthes, "Introduction à l'Analyse", p. 12.

109 Jean-Michel Adam y Jean-Pierre Goldenstein, Linguistique et discours littéraire (Paris: Librairie Larousse, 1976). "On a coutume de considérer, dans les grammaires, que la notion de temps sert uniquement à situer une action ou un état sur l'axe temporel par référence à l'instant présent et par rapport à la réalité. Mais, dans un discours, qu'est-ce que l'instant présent? qu'est-ce que la réalité? Prenons-y y garde; dans la perspective qui nous intéresse, les règles de l'organisation des temps nécéssitent le recours à l'instance de discours", p. 103.

110 Benveniste, "El lenguaje y la experiencia humana", Op.cit., II, p. 76. También en "El aparato formal", del mismo volumen, reitera su noción de que: "Los 'tiempos' verbales cuya forma axial, el 'presente', coincide con el mo-

mento de la enunciación, forman parte de este aparato necesario.

Vale la pena detenerse en esta relación con el tiempo y meditar acerca de la necesidad, interrogarse sobre lo que la sustenta. Podría creerse que la temporalidad es un marco innato al pensamiento. Es producida en realidad en la enunciación y por ella. De la enunciación procede la instauración de la categoría presente, y de la categoría del presente nace la categoría del tiempo. El presente es propiamente la fuente del tiempo" p. 86.

111 En "Les relations de temps", Benveniste establece que, en la enunciación del discurso, "sont admis tous les temps à toutes les formes; est exclus l'aoriste (simple et composé)"; en cambio, en la enunciación histórica, "sont admis (en formes de 3e personne): l'aoriste, l'imparfait, le plus-que-parfait et le prospectif; sont exclus: le présent, le parfait, le futur (simple et composé)" p. 245. Tal distinción sirve también de base a la teoría de Harald Weinrich, quien separa los tiempos del mundo comentado (equivalente al discurso) de los tiempos del mundo narrado (equivalente a la historia); véase Weinrich, Estructura y función de los tiempos en el lenguaje (Madrid: Editorial Gredos 1968), especialmente los capítulos IV y V; Weinrich persigue el desarrollo de esta idea en un artículo posterior: "Los tiempos y las personas", Dispositio, III, 7-8, 1978, pp. 21-38. Asimismo, Jean Ricardou divide la organización temporal del

relato entre "Temps de la narration et temps de la fiction", en Problèmes du nouveau roman (Paris: Editions du Seuil 1967), pp. 161-170. En un sentido semejante y apoyado en la misma distinción básica, Todorov postula que: "Le problème de la présentation du temps dans le récit se pose à cause d'une dissemblance entre la temporalité de l'histoire et celle du discours. Le temps du discours est, dans un certain sens, un temps linéaire, alors que le temps de l'histoire est pluridimensionnel. Dans l'histoire, plusieurs événements peuvent se dérouler en même temps; mais le discours doit obligatoirement les mettre à la suite l'un de l'autre ("Les Catégories du récit littéraire", Communications, 8, 1966, p. 139). Obviamente, Todorov retoma con esta afirmación una de las tesis centrales de los formalistas rusos, cual es la división entre "fábula" y "sujet", entendidas como la ordenación témporo causal y como la organización artística de los motivos, respectivamente. Sobre el particular, véase Todorov, ed. Teoría de la literatura de los formalistas rusos (Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1970), los trabajos de Boris Tomachevski, "Temática"; Boris Eichenbaum, "Sobre la teoría de la prosa"; Víctor Shklovski, "El arte como artificio" y "La construcción de la 'nouvelle' y de la novela". Un trabajo muy útil dedicado específicamente a dilucidar ambos conceptos es el de Emil Volek, "Los conceptos de 'fábula'y 'sujet'", en Prada, ed. Lingüística y literatura, pp. 133-147. Para lo que respecta al análisis de la temporalidad de Fragmentos, creemos que dado lo complejo de su estructura, intentar la

reconstrucción cronológica a la luz de estos conceptos sería, además de arduo, impracticable, y no aportaría más de lo que ya proporciona la separación de los planos del discurso y la historia del relato.

112 Kristeva, El texto, pp. 249-250.

113 La misma idea aparece expresada por Weinrich: "Parece existir en el lenguaje --y también, en consecuencia, en la literatura-- una cierta afinidad entre, por un lado, las personas comunicativas (primera y segunda persona) y los tiempos verbales del mundo comentado y, por otra parte, entre la tercera persona gramatical y los tiempos verbales del mundo narrado" ("Los tiempos", p. 26). Como ya indicamos al estudiar los discursos (Capítulo segundo), la correspondencia que señala Weinrich se cumple en Fragmentos, pero nos sirve sólo como punto de partida para una serie de distinciones que la novela obliga a hacer.

114 Weinrich, Estructura y función, p. 79.

115 A. A. Mendilow, Time and the Novel (New York: Humanities Press, 1972), p. 106.

116 En Fragmentos, el pretendido tiempo de la escritura asimilado al tiempo del discurso forma parte de la convención de la novela; no compartimos en este punto la opinión de Bourneuf y Ouellet: "El momento de la escritura es importante porque el escritor expresa no tanto el tiempo de la

aventura como el de su época" (Roland Bourneuf y Réal Ouellet, La novela, Barcelona: Editorial Ariel 1975, p. 164). El supuesto tiempo de la escritura postulado principalmente en las fechas del Diario y las Narraciones no corresponde, obviamente, al tiempo de la realidad extratextual ni al tiempo de una presumible redacción de dichas secciones de la novela.

117 Jean Dubois et al., Rhétorique générale (Paris: Librairie Larousse 1970), p. 181.

118 Al hacerse cargo de la posible significación de los diferentes tiempos verbales utilizados en el relato, Bourneuf y Ouellet señalan que: "el uso del presente para contar algo del pasado pretende, como el teatro histórico, actualizar un problema o una situación, o dar a la aventura la trepidación y la incertidumbre del presente; en cambio, el futuro, el tiempo de las sibilas y los profetas, pondría en paralelo una época por venir con el tiempo presente para subrayar irónica, trágica o fatalmente, la similitud, la oposición, la continuidad o la ruptura" (Op. cit., pp. 153-154). De esta cita interesa destacar su última parte, para ilustrar la significación del empleo del futuro que, en el metarrelato, auncia la fatal venida de los vikingos y el cumplimiento de su profecía.

119 Maldavsky, Teoría literaria, p. 112.

120 Bourneuf y Ouellet, Op. cit., p. 155. H. Meyerhoff

expresa una idea semejante: "The more the experiential structure of time is scattered into meaningless fragments of the present, the greater and greater the threat of the status of the self composed of these fragments, and the more demanding the quest for reasoning those qualities of time in terms of which the human situation (or the individual life) might be reconstructed according to a coherent, intelligible, and significant pattern" (Time in Literature, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1955, p. 118).

121 Meyerhoff, Ibid., p. 24.

122 Jean Pouillon, Tiempo y novela (Buenos Aires: Editorial Paidós 1970), p. 130.

123 Genette, "Discours du récit", p. 229.

124 Ibid., p. 82.

125 Barthes, "Introduction à l'analyse", p. 9. Como se recuerda, ésta es otra de las capitales distinciones que los formalistas rusos se empeñaron en establecer; Tomashevsky escribe: "Los motivos de una obra son heterogéneos. Una simple exposición de la trama nos revela que ciertos motivos pueden ser omitidos sin destruir por eso la continuidad de la narración, mientras que otros no pueden dejarse de lado sin alterar el nexo de causalidad que une los acontecimientos. Llamamos motivos asociados a los que no pueden ser excluidos; los que pueden extirparse sin lesionar la suce-

sión cronológica y causal de los acontecimientos son motivos libres", y, más adelante, establece esta otra distinción: "Un motivo se llama dinámico o estático según que modifique o no la situación" ("Temática" en Todorov, Op. cit., pp. 204-205). Una útil resención histórica del concepto de motivo, se encuentra en Sophia Irene Kalinowska, El concepto de motivo en literatura (Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso 1972).

126 Austin, Op. cit., p. 160.

127 Genette, "Discours du récit", p. 106.

128 Ibid., especialmente el capítulo "Ordre", Op. cit., pp. 77-121.

129 Ibid., p. 146.

130 En la novela existen varios casos de repetición de un mismo hecho. Por ejemplo, la historia del ciego Marcelo está contada por el narrador diegético (p. 102); por Balbina a Amalia (pp. 352-353); por palabras del ciego que reproduce Balbina en su discurso (p. 354) y por el propio Marcelo (pp. 357-362). La historia de Bernardino Bendaña está contada por el narrador (p. 101; luego, pp. 104-105); por Amalia a Balbina (pp. 346-347). El hecho de que Esclaramunda está enterrada en la catedral lo cuenta primero el narrador (p. 19), luego Marcelo a Pablo (p. 74), otra vez el narrador (p. 102), don Procopio a Mathieu (p. 159), luego al vicario

(p. 163), lo refiere Balbina a don Procopio (p. 206), Samaniego en el metarrelato (p. 238). Otro tanto sucede con la historia del Dragón Feo, la Coca, el episodio de Mateo, etc., casos éstos que ponen de manifiesto tanto el control del narrador en la estructuración del relato, como de su trabada organización que constantemente refiere a sí mismo para consolidar su autonomía.

131 Vladimir Propp, Morfología del cuento, tercera edición (Madrid: Editorial Fundamentos 1977). Algirdas J. Greimas, Semántica estructural (Madrid: Editorial Gredos, 1973); y Du Sens (Paris: Editions du Seuil, 1970), especialmente el capítulo "Le récit", pp. 157-270. Claude Bremond, "La logique des possibles narratifs" en Barthes et al., L'Analyse, pp. 87-109; "Le Message narratif", Communications, 4, 1961, pp. 4-32; Logique du récit (Paris: Editions du Seuil, 1973), son los estudios más destacados sobre este aspecto.

BIBLIOGRAFIA

Adam, Jean Michel y Jean-Pierre Goldenstein. Linguistique et discours littéraire. Théorie et pratique des textes. Paris: Librairie Larousse, 1976.

Austin, John. How to Do Things with Words? New York: Oxford University Press, 1965.

Ayala, Francisco. La estructura narrativa. Madrid: Taurus Ediciones, 1970.

--- "Autor, personajes y lector." Revista canadiense de estudios hispánicos, II, 2, invierno 1978, pp. 182-187.

Bakhtine, Mikhail. La Poétique de Dostoïevsky. Trad. de Isabelle Kolitcheff. Paris: Editions du Seuil, 1970.

--- "Carnaval y literatura." Trad. de Carlos Rincón. Eco, XXII, 129, enero 1971, pp. 311-338.

Bal, Mieke. "Narration et focalisation. Pour une théorie des instances du récit." Poétique, 29, février 1977, pp. 107-127.

--- Narratologie. Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes. Paris: Editions Klincksieck, 1977.

Barthes, Roland. "Introduction à l'analyse structurale des

récits." Communications, 8, 1966, pp. 1-27.

--- "L'Effet de réel." Communications, 11, 1968, pp. 84-89.

--- Crítica y verdad. Trad. de José Bianco. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1972.

Benveniste, Emile. Problèmes de linguistique générale. I, Paris: Editions Gallimard, 1966.

--- Problemas de lingüística general. Trad. de Juan Almela. Sexta edición, I, México: Siglo XXI Editores, 1976.

--- Problemas de lingüística general. Trad. de Juan Almela. Segunda edición, II, México: Siglo XXI Editores, 1978.

Booth Wayne. The Rhetoric of Fiction. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1961.

--- "Distance and Point of View." Essays in Criticism, XI, 1, January 1961, pp. 60-79.

Bouerneuf, Roland y Réal Ouellet. La novela. Trad. de Enric Sullà. Barcelona: Editorial Ariel, 1975.

Bremond, Claude. "Le Message narratif." Communications, 4 1961, pp. 4-32.

--- "La Logique des possibles narratifs." Communications, 8, 1966, pp. 60-76.

--- Logique du récit. Paris: Editions du Seuil, 1973.

Brooks, Cleanth and Robert Penn Warren. Understanding Fiction. Second edition, New York: Appleton Century Crofts, 1959.

Bruss, Elisabeth. "L'Autobiographie considérée comme acte littéraire." Poétique, 17, 1974, pp. 14-26.

Charadeau, Patrick. "Réflexion pour une typologie des discours." Etudes de Linguistique appliquée, juillet 1973, pp. 22-37.

Culler, Jonathan. Structuralist Poetics. Structuralism in Linguistics and the Study of Literature. London and Henley: Routledge and Kegan Paul, 1975.

Dällenbach, Lucien. Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme. Paris: Editions du Seuil, 1977.

Doležel, Lubomír. Narrative Modes in Czech Literature. Toronto: University of Toronto Press, 1973.

Dubois, Jean. "Enoncé et énonciation." Languages, 13, mars 1969, 100-110.

--- et al. Rhétorique générale. Paris: Librairie Larousse, 1970.

--- et al. Dictionnaire de linguistique. Paris: Librairie Larousse, 1973.

Ducrot, Oswald. "De Saussure à la philosophie du language." Presentación de Les Actes de langage, de John Searle. Paris: Editions Herman, 1972, pp. 7-34.

--- et al. ¿Qué es el estructuralismo? Trad. de Ricardo Pochtar y Andrés Pirk. Buenos Aires: Editorial Losada, 1971.

Eichenbaum, Boris. "Sobre la teoría de la prosa." En Teoría de la literatura de los formalistas rusos. Ed. Tzvetan Todorov. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1970, pp. 147-157.

Friedman, Norman. "Point of View in Fiction. The Development of a Critical Concept." PMLA, LXX, 1955, pp. 1160-1184.

Genette, Gérard. Figures II. Editions du Seuil, 1969.

--- Figures III. Paris: Editions du Seuil, 1972.

Greimas, Algirdas Julien. Sémantique structurale. Recherches de méthode. Paris: Librairie Larousse, 1966.

--- Du Sens. Paris: Editions du Seuil, 1970.

--- "El contrato de veridicción." En Lingüística y literatura. Trad. y ed. de Renato Prada. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1978, pp. 27-36.

Hamon, Philippe. "Mise au point sur les problèmes de l'ana-

lyse du récit." Le Français Moderne, 40e année, 3, juillet 1972, pp. 200-221.

Ingarden, Roman. The Literary Work of Art. Trad. de George B. Grabowicz. Evanston: Northwestern University Press, 1973.

Iser, Wolfgang. The Implied Reader. Patterns of Communications in Prose Fiction from Bunyan to Beckett. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1974.

--- "La Fiction en effet." Trad. de Jean Kaempfer. Poétique, 39, septembre 1979, pp. 275-298.

Jakobson, Roman. Ensayos de linqüística general. Trad. de Josep M. Pujol y Jem Labanes. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1975.

Jolles, André. Las formas simples. Trad. de Rosemarie Kempf. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1972.

Kalinowska, Sophia Irene. El concepto de motivo en literatura. Trad. de Sonia Romero y José Varela. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972.

Kayser, Wolfgang. Interpretación y análisis de la obra literaria. Trad. de María D. Monton y V. García Yebra. Madrid: Editorial Gredos, 1961.

--- Origen y crisis de la novela moderna. Trad. de Aurelio Fuentes Rojo. Valparaíso: Publicaciones de los Cursos de Ciencia de la Literatura y Análisis Literario. Departamento de Literatura, Universidad de Chile, 1970.

--- "Qui raconte le roman?" Trad. de Antoine-Marie Buguet. En Poétique du récit, de Roland Barthes et al. Paris: Editions du Seuil, 1977, pp. 59-84.

Kristeva, Julia. Séméiotiké. Recherches pour une sémanalyse. Paris: Editions du Seuil, 1969.

--- "Une Poétique ruinée." Presentación de La Poétique de Dostoïevsky, de Mikhail Bakhtine. Paris: Editions du Seuil, 1970, pp. 5-27.

--- El texto de la novela. Trad. de Jordi Llovet. Barcelona: Editorial Lumen, 1974.

Lejeune, Philippe. Le Pacte autobiographique. Paris: Editions du Seuil, 1975.

Lértora, Juan Carlos. "Fragmentos de Apocalipsis y la novela polifónica." Revista canadiense de estudios hispánicos, IV, 2, invierno 1980, pp. 199-205.

--- "La estructura de la mise en abyme en Fragmentos de Apocalipsis." Semiosis, 4, 1980, en prensa.

Lintvelt, Jaap. "Pour une Typologie de l'énonciation écrite." Cahiers Romains d'Etudes Littéraires, 1, 1977, pp. 62-80.

--- "Modèle discursif du récit encadré." Poétique, 35, septembre 1978, pp. 353-366.

Lotman, Iouri. La Structure du texte artistique. Trad. de Henri Meschonnic. Paris: Editions Gallimard, 1973.

Lubbock, Percy. The Craft of Fiction. New York: The Viking Press, 1969.

Maingeneau, Dominique. Initiation aux méthodes de l'analyse du discours. Paris: Classiques Librairie Hachette, 1976.

Maldavsky, David. Teoría literaria general. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1974.

Marco, Joaquín. "Las narraciones de Gonzalo Torrente Ballester." En La novela española actual, de Varios. Madrid: Fundación Juan March-Ediciones Cátedra, 1977, pp. 63-91.

Martínez, Z. Nelly. "El carnaval, el diálogo y la novela polifónica." Hispamérica, VI, 17, agosto 1977, pp. 3-21.

Martínez Bonati, Félix. La estructura de la obra literaria. Una investigación de filosofía del lenguaje y estética. Segunda edición. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1972.

--- "Lectura y crítica." Revista canadiense de estudios hispánicos. I, 2, invierno 1977, pp. 209-216.

--- "El acto de escribir ficciones." Dispositio. Revista hispánica de semiótica literaria, III, 7-8, primavera-verano 1978, pp. 137-144.

Mendilow, A.A. Time and the Novel. New York: Humanities Press, 1972.

Meyerhoff, Hans. Time in Literature. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1955.

Mukařovský, Jan. Escritos de estética y semiótica del arte. Trad. de Anna Anthony-Vísová. Ed. crítica de Jordi Llovet. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1977.

Pelc, Jerzy. "On the Concept of Narration." Semiotica, III, 1, 1971, pp. 1-19.

Pouillon, Jean. Temps et roman. Paris: Editions Gallimard, 1946.

--- Tiempo y novela. Trad. de Irene Cousien. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1970.

Prada, Renato, ed. Lingüística y literatura. Veracruz: Universidad Veracruzana, 1978.

Prieto, Antonio. Morfología de la novela. Barcelona: Editorial Planeta, 1975.

Prince, Gerald. "Introduction à l'étude du narrataire." Poétique, 14, 1973, pp. 178-196.

Propp, Vladimir. Morfología del cuento. Trad. de Lourdes Ortiz. Tercera edición, Madrid: Editorial Fundamentos, 1977.

Ricardou, Jean. Problèmes du nouveau roman. Paris: Editions du Seuil, 1967.

Rimmon, Shlomith. "Problems of Voice in Vladimir Nabokov's The Real Life of Sebastian Knight." PTL: A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature, 1, 1976, pp. 489-512.

Rojtman, Betty. "Désengagement du Je dans le discours indirect." Poétique, 41, février 1980, pp. 90-107.

Romberg, Bertil. Studies in the Narrative Technique of the First Person Novel. Trad. de Michael Taylor y Harold H. Borland. Stockholm: Almqvist and Wicksell, 1962.

Rousset, Jean. Narcisse romancier: essai sur la première personne dans le roman. Paris: Librairie José Corti, 1973.

Rubio, Patricia. "El concepto de focalización y su aplicación a la cuentística de Onelio Jorge Cardoso." Semiosis, 5, 1980, en prensa.

Rusinko, Elaine. "Intertextuality: The Soviet Approach to Subject." Dispositio: Revista hispánica de semiótica literaria, IV, 11-12, verano-otoño, 1979, pp. 213-235.

Sazbón, José, ed. Estructuralismo y literatura. Buenos Aires Ediciones Nueva Visión, 1970.

Searle, John. Speech Acts. An Essay in the Philosophy of Language. Cambridge: Cambridge University Press, 1969.

--- "The Logical Status of Fictional Discourse." New Literary History, VI, 2, Winter 1975, pp. 319-332.

Scholes, Robert. Structuralism in Literature. An Introduction. New Haven and London: Yale University Press, 1974.

Shklovski, Victor. "El arte como artificio." En Teoría de la literatura de los formalistas rusos. Ed. Tzvetan Todorov. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1970, 55-70.

--- "La construcción de la 'nouvelle' y de la novela." En Teoría de la literatura de los formalistas rusos. Ed. Tzvetan Todorov. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1970, pp. 127-146.

Stanzel, Franz K. Die typischen Erzählsituationen in Roman. Wien - Stuttgart: Wilhelm Braumüller Verlag, 1955.

Stierle, Karl Heinz. "Réception et fiction." Trad. de Vincent Kaufmann. Poétique, 39, septembre 1979, pp. 299-320.

Tacca, Oscar. Las voces de la novela. Madrid: Editorial Gredos, 1973.

Tamir, Nomi. "Personal Narrative and its Linguistic Foun-

dation." PTL: A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature, I, 1976, pp. 403-429.

Tinianov, Juri. "Sobre la evolución literaria." En Teoría de la literatura de los formalistas rusos. Ed. Tzvetan Todorov. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1970, pp. 89-101.

Todorov, Tzvetan. "Les catégories du récit littéraire." Communications, 8, 1966, pp. 125-151.

--- Littérature et signification. Paris: Librairie Larousse, 1967.

--- "Poética." En ¿Qué es el estructuralismo? de Oswald Ducrot et al. Buenos Aires: Editorial Losada, 1971, pp. 101-173.

--- "Conocimiento del habla." En Estructuralismo y literatura. Ed. José Sazbón. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1970, pp. 183-203.

--- ed. Teoría de la literatura de los formalistas rusos. Trad. de Ana María Nethol. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1970.

--- "La lecture comme construction." En Les Genres du discours. Paris: Editions du Seuil, 1978, 86-98.

Tomashevsky, Boris. "Temática." En Teoría de la literatura de los formalistas rusos. Ed. Tzvetan Todorov. Buenos

Aires: Siglo XXI Editores, 1970, pp. 199-232.

Torrente Ballester, Gonzalo. El Quijote como juego. Madrid: Editorial Guadarrama, 1974.

--- Fragmentos de Apocalipsis. Barcelona: Ediciones Destino, 1977.

--- "Intervención de Gonzalo Torrente Ballester." En Novela española actual, de Varios. Madrid: Fundación Juan March-Ediciones Cátedra, 1977, pp. 93-113.

--- Las sombras recobradas. Barcelona: Editorial Planeta, 1979.

Trabant, Jürgen. Semiología de la obra literaria. Glosemática y teoría de la literatura. Trad. de José Rubio Sáez. Madrid: Editorial Gredos, 1975.

Van Rossum-Guyon, Françoise. "Point de vue ou perspective narrative. Théories et concepts critiques." Poétique, 4, 1970, pp. 476-497.

Varios. "Icelandic Literature." Enciclopaedia Britannica. Chicago: William Benton Publisher, 1972, 11, pp. 1040-1049.

--- Novela española actual. Madrid: Fundación Juan March-Ediciones Cátedra, 1977.

Volek, Emil. "Los conceptos de 'fábula' y 'sujet'." En

Linqüística y literatura. Ed. Renato Prada. Veracruz: Universidad Veracruzana, 1978, pp. 133-147.

Warning, Rainer. "Pour une pragmatique du discours fictionnel." Trad. de Werner Kügler. Poétique, 39, septembre 1979, pp. 321-337.

Weinrich, Harald. Estructura y función de los tiempos en el lenguaje. Trad. de Federico Latorre. Madrid: Editorial Gredos, 1968.

--- "Los tiempos y las personas." Trad. de Walter Mignolo. Dispositio. Revista hispánica de semiótica literaria, III, 7-8, 1978, pp. 21-38.